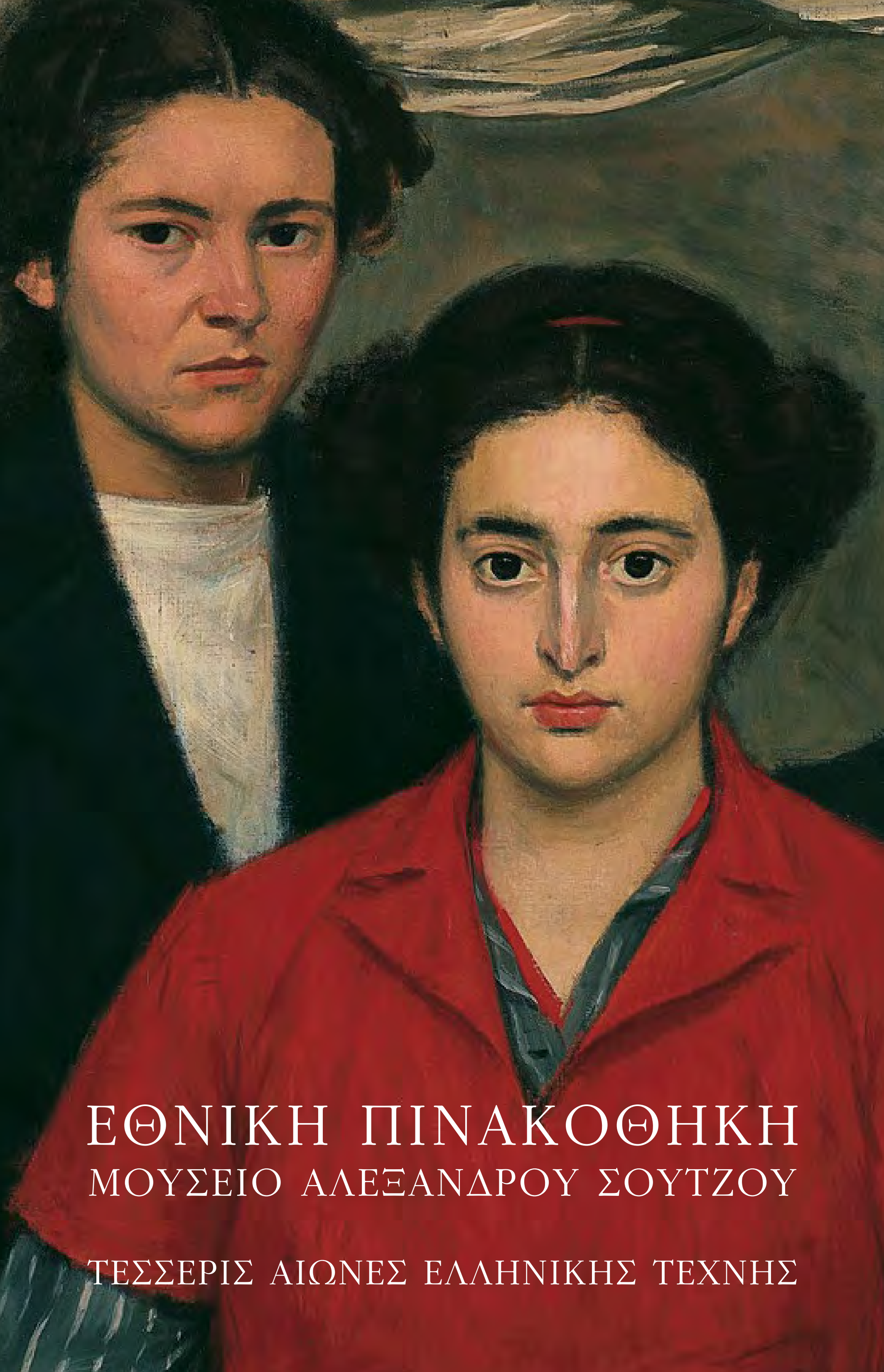


ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΑΙΩΝΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ
100 ΧΡΟΝΙΑ

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΑΙΩΝΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΠΟ ΤΙΣ ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΚΟΥΤΛΙΔΗ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Γενική επιμέλεια
Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου
με τη συνεργασία των
Έφης Αγαθονίκου
Τώνιας Γιαννουδάκη
Μαρίας Κατσανάκη

Χρονολόγηση έργων
Έφη Αγαθονίκου

Στην προετοιμασία του υλικού συνεργάστηκαν
Ζίνα Καλούδη
Λούλα Καλαμπερίδου
Ρούλα Σπανούδη
Λένα Κοτσίκου
Μαρία Αναγνωστοπούλου

Καλλιτεχνικός σχεδιασμός
Θύμιος Πρεσβύτης
Θοδωρής Αναγνωστόπουλος

Φωτογράφηση
Σταύρος Ψηρούκης
Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη για το έργο σ. 185

Παραγωγή
Peak publishing

Εκτύπωση
Μπάξας Α.Ε.

Β΄ έκδοση 2006
Γ΄ έκδοση 2013

ISBN: 978-960-7791-54-2

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ
100 ΧΡΟΝΙΑ

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΑΙΩΝΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

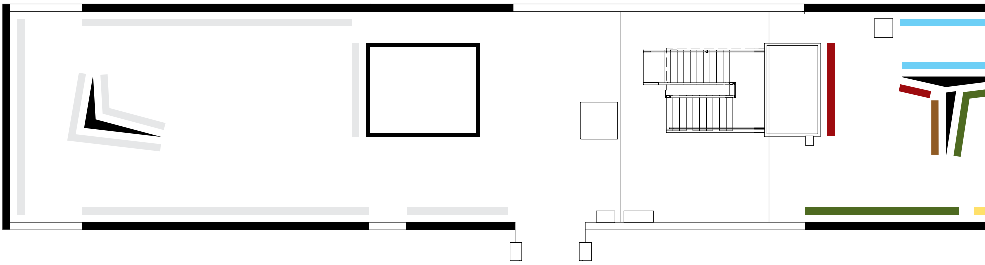
ΑΠΟ ΤΙΣ ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΚΟΥΤΛΙΔΗ

ΧΟΡΗΓΟΣ
ΙΔΡΥΜΑ "ΣΤΑΥΡΟΣ Σ. ΝΙΑΡΧΟΣ"

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

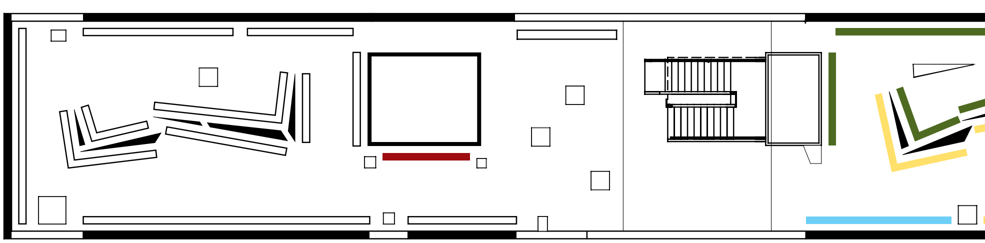
ΚΑΤΟΨΕΙΣ



1ος ΟΡΟΦΟΣ

1ος ΟΡΟΦΟΣ

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ	ΟΡΙΕΝΤΑΛΙΣΜΟΣ
ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ	ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ
ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΣΧΟΛΗ	ΩΡΙΜΗ ΑΣΤΙΚΗ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ	ΤΟ ΓΥΜΝΟ
ΠΡΩΙΜΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ	ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ
ΠΡΩΙΜΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΑ	ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΜΕ ΤΟ ΦΩΣ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΩΜΑ Τα πρώτα ιμπρεσιονιστικά σκιρτήματα
ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ	ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΜΕ ΤΟ ΦΩΣ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΩΜΑ Επιβιώσεις του Ιμπρεσιονισμού
ΔΥΤΙΚΟΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ	



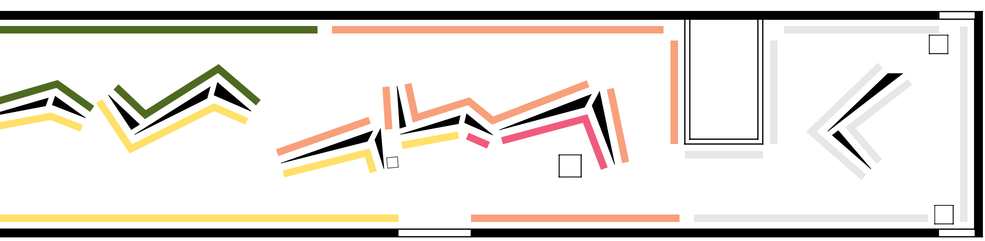
2ος ΟΡΟΦΟΣ



2ος ΟΡΟΦΟΣ

	ΦΩΣ ΚΑΙ ΧΡΩΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟ
	ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΙΣΘΗΣΗ ΣΤΗΝ ΝΟΗΣΗ
	Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '30 ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ
	ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ ΓΚΙΚΑΣ
	Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '30 ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΓΟΝΟΙ ΤΗΣ
	ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ
	ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Η μεταπολεμική τέχνη θα παρουσιάζεται στην αριστερή αίθουσα του δευτέρου ορόφου με εναλλασσόμενες εκθέσεις μακράς διαρκείας από τις μόνιμες συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης.
Η ανεπάρκεια του χώρου δεν επιτρέπει μια συνολική παρουσίαση της σύγχρονης ελληνικής τέχνης.





ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
100 ΧΡΟΝΙΑ

Πέρασαν ήδη δεκατρία χρόνια από την πρώτη έκδοση αυτού του οδηγού, που συνόδευσε τη νέα παρουσίαση των μονίμων συλλογών στις ανακαινισμένες αίθουσες της Εθνικής Πινακοθήκης. Το Μουσείο μας γιόρταζε την εκατονταετηρίδα του και χαιρέτιζε τον νέο αιώνα με αισιοδοξία, αφού είχε καταφέρει να συγκεντρώσει το ενδιαφέρον του μεγάλου κοινού, οργανώνοντας σημαντικές εκθέσεις. Πάνω από πέντε εκατομμύρια επισκέπτες δέχτηκε το μουσείο τις δύο τελευταίες δεκαετίες, στην πλειοψηφία τους Έλληνες και ανάμεσά τους πολλούς νέους και παιδιά. Η παρουσίαση των συλλογών, η εκπαιδευτική οργάνωση του υλικού αποτέλεσαν την πυξίδα για τη σύνταξη του παρόντος οδηγού, ο οποίος δικαίωσε το όνομά του καθώς συνόδευσε χιλιάδες επισκέπτες και χρησίμευσε ως πανεπιστημιακό εγχειρίδιο σε πολλούς σπουδαστές της ιστορίας της τέχνης.

Αν η πρώτη έκδοση συνέπεσε με την παρουσίαση των μονίμων συλλογών στους ανακαινισμένους χώρους της παλαιάς Πινακοθήκης, η τρίτη έκδοση χαιρετίζει την έναρξη των εργασιών για τη νέα Πινακοθήκη. Μια Πινακοθήκη που υπερδιπλασιάζει την έκτασή της προσθέτοντας 11.020 $μ^2$ στα υπάρχοντα 9.500 $μ^2$, ενώ αποκτά, εκτός από τους πρόσθετους εκθεσιακούς, αποθηκευτικούς και λειτουργικούς χώρους, όλα όσα χρειάζεται σήμερα ένα μουσείο για να εξυπηρετήσει τους πολλαπλούς ρόλους του: σύγχρονα εργαστήρια, βιβλιοθήκη, αμφιθέατρο, χώρο εκπαιδευτικών προγραμμάτων, καφέ, εστιατόριο, πωλητήριο κλπ. Η μελέτη, που χαρίζει μια σύγχρονη, δυναμική και θελκτική όψη στο κτήριο, οφείλεται στο γραφείο "Αρχιτεκτονική ΕΠΕ", Χρ. Πανουσάκης και Συνεργάτες, Διον. Βασιλόπουλος και Συνεργάτες Ε.Ε. Λιόντος και Συνεργάτες. Το έργο χρηματοδοτείται από το ΕΣΠΑ και από μια γενναία χορηγία του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος, που υπήρξε σταθερός υποστηρικτής της Εθνικής Πινακοθήκης τα τελευταία χρόνια. Χορηγός για τις προμελέτες, που εκπόνησαν οι αρχικοί αρχιτέκτονες του κτηρίου Π. & Κ. Μυλωνάς και Δ. Φατούρος, υπήρξε το Ίδρυμα Μαρία Τσάκος.

Παράλληλα με τις δραστηριότητες στο κεντρικό κτήριο, η Εθνική Πινακοθήκη με σκοπό να επεκτείνει τον παιδαγωγικό της ρόλο και στην περιφέρεια, πρόσθεσε δύο παραρτήματα στην προϋπάρχουσα Κουμαντάρειο Πινακοθήκη Σπάρτης: στην Κάτω Κορακιάνα της Κέρκυρας, το 1993, και στο Ναύπλιο το 2004. Το παράρτημα του Ναυπλίου στεγάστηκε σε διατηρητέο νεοκλασικό κτήριο που παραχώρησε ο Δήμος

Ναυπλίου, με πρωτοβουλία του Προέδρου του Δ.Σ. κ. Απόστολου Μπότσου, επίτιμου Προέδρου του Ελεγκτικού Συνεδρίου, το οποίο ανακαινίστηκε και εξοπλίστηκε με δωρεά του Ιδρύματος Ωνάση. Παράλληλα δημιουργήθηκε η Εθνική Γλυπτοθήκη στο Άλσος Στρατού, στο Γουδή. Η νεότερη ελληνική γλυπτική στεγάζεται σήμερα στα υπέροχα ανακαινισμένα κτήρια των παλαιών βασιλικών στάβλων, ενώ το Άλσος φιλοξενεί και ένα υπαίθριο μουσείο γλυπτικής. Το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος χρηματοδότησε την παρουσίαση των μονίμων συλλογών στην Εθνική Γλυπτοθήκη.

Η Εθνική Πινακοθήκη ιδρύθηκε το 1900 με πρώτο διευθυντή το ζωγράφο Γεώργιο Ιακωβίδη, διευθυντή του Σχολείου των Τεχνών, και με πρώτο πυρήνα συλλογών τους πίνακες που είχαν δωρηθεί στο Πολυτεχνείο για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Σήμερα, η Εθνική Πινακοθήκη περιλαμβάνει στις συλλογές της περίπου 20.000 έργα, που ξεκινούν από τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο και την Κρητική Σχολή μεταβυζαντινής τέχνης, αγκαλιάζουν την Επτανησιακή Σχολή, κυρίως όμως περικλείουν έργα ζωγραφικής, γλυπτικής και χαρακτικής της νεότερης ελληνικής τέχνης από την Ανεξαρτησία έως σήμερα. Στην Εθνική Πινακοθήκη φιλοξενείται επίσης η περίφημη συλλογή Ευριπίδη Κουτλίδη. Ύστερα από συμφωνία ανάμεσα στα δυο ιδρύματα, οι πίνακες της Συλλογής Κουτλίδη θα παρουσιάζονται σε μόνιμη βάση μαζί με τα έργα της Εθνικής Πινακοθήκης, ενώ προς τιμήν του συλλέκτη οι αίθουσες του 19ου αιώνα θα φέρουν το όνομά του.

Ο οδηγός της νέας παρουσίασης των μονίμων συλλογών αποσκοπεί να εφοδιάσει τον επισκέπτη με ένα μεθοδικό όργανο, που θα του επιτρέψει να διαπλεύσει τέσσερις αιώνες ελληνικής τέχνης με παιδαγωγικό και ευχάριστο τρόπο, παρακολουθώντας τους σταθμούς της εξέλιξής της και τις ιστορικές συγκυρίες μέσα στις οποίες γεννήθηκε.

Αυτές ακριβώς οι ιστορικές συγκυρίες δεν επέτρεψαν στην ελληνική τέχνη να γνωρίσει μια ομαλή οργανική εξέλιξη όπως τα υπόλοιπα ευρωπαϊκά κράτη. Η ιστορία της νεότερης ελληνικής τέχνης γεννιέται και ωριμάζει μαζί με το νεότερο ελληνικό κράτος, μετά τον πόλεμο της Ανεξαρτησίας. Οι μόνες καλλιτεχνικές παραδόσεις που διατηρήθηκαν ζωντανές στη διάρκεια της μακραίωνης τουρκοκρατίας, η μεταβυζαντινή θρησκευτική ζωγραφική και η λαϊκή τέχνη δεν μπορούσαν να αποτελέσουν την αφετηρία για τη δημιουργία μιας νέας εθνικής σχολής επίσημης τέχνης. Οι Έλληνες καλλιτέχνες θα αναζητήσουν διδάγματα στα προηγμένα κράτη της Ευρώπης και σε ξένες σχολές, ενώ ήδη από το Δεκέμβριο του 1836 ιδρύεται το Σχολείο των Τεχνών. Στην αρχή δέχονται

διδάγματα από πολλές χώρες (Ιταλία, Γαλλία, Γερμανία). Στη συνέχεια, λόγω της Βαυαροκρατίας και του βασιλέα Όθωνα, στρέφονται προς το Μόναχο, που κυριαρχεί σχεδόν αποκλειστικά στην καλλιτεχνική ζωή του 19ου αιώνα ως κέντρο μετεκπαίδευσης των Ελλήνων καλλιτεχνών. Ο ακαδημαϊσμός του Μονάχου καθορίζει το ύφος της ελληνικής ζωγραφικής το 19ο αιώνα. Αρκετοί ζωγράφοι ωστόσο εκπαιδεύτηκαν και σε άλλες χώρες αλλά δεν κατάφεραν να απαλλάξουν την ελληνική τέχνη από τον ακαδημαϊσμό, που οφείλεται κυρίως στον ορίζοντα προσδοκίας ενός κοινού που δεν διέθετε επαρκή αισθητική παιδεία.

Ως μεθοδική αρχή τόσο για την παρουσίαση των έργων μέσα στις αίθουσες όσο και για τη σύνταξη του οδηγού λάβαμε υπόψη μας τις άμεσες εκφραστικές και λειτουργικές ανάγκες που εκαλείτο να εκπληρώσει η τέχνη μέσα στη νέα κοινωνία και το νέο κράτος. Οι προτεραιότητες καθορίζουν τις κυρίαρχες μορφές της τέχνης. Έτσι στα χρόνια της Βασιλείας του Όθωνα (1832-1862) διαπιστώνουμε τον πρωτεύοντα ρόλο που διαδραματίζει η *ιστορική ζωγραφική*, με κύριο σκοπό την απομνημόνευση και εξιδανίκευση του Αγώνα της Ανεξαρτησίας. Μετά την κυρίαρχη αυτή θεματική κατηγορία, που εκπροσωπεί ο Θεόδωρος Βρυζάκης, γιος θύματος του Αγώνα, ακολουθεί η *πρώιμη ελληνική προσωπογραφία*. Μέσα απ' αυτή τη θεματική ενότητα βλέπουμε να προβάλλει ανάγλυφα η εικόνα μιας αναδυόμενης αστικής κοινωνίας με φανερά τα ίχνη της αγροτικής της καταγωγής τόσο στην περιβολή των προσώπων όσο και στο ύφος της απεικόνισης. Η *πρώιμη ελληνική τοπιογραφία* πηγάζει από τη ρομαντική εικόνα των περιηγητών και μας προτείνει μια Ελλάδα ενοικημένη από τα ερείπια του ενδόξου παρελθόντος, λουσμένη στο αιώνιο χρυσό λυκόφως του ιστορικού χρόνου.

Το τέλος της πολιτικής βαυαροκρατίας με την έξωση του Όθωνα (1862) ακολουθεί μια νέα πολιτιστική βαυαροκρατία, καθώς στο προσκήνιο της καλλιτεχνικής ζωής κυριαρχούν τώρα οι μεγάλοι δάσκαλοι της Σχολής του Μονάχου: Νικηφόρος Λύτρας, Νικόλαος Γύζης (που θα διαπρέψει ως καθηγητής στην Ακαδημία του Μονάχου), Γεώργιος Ιακωβίδης, Κωνσταντίνος Βολανάκης, Πολυχρόνης Λεμπέσης, Συμεών Σαββίδης κ.ά. Μια ώριμη αστική τάξη ορίζει τώρα τους κανόνες της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Τη θέση της ιστορικής ζωγραφικής παίρνει πλέον η *ηθογραφία* με τις διάφορες αποχρώσεις της (οριενταλισμός) και τις σχολές απ' όπου εμπνέεται (Μόναχο, κυρίως, αλλά και Παρίσι). Η ηθογραφία απεικονίζει με εξιδανικευμένο τρόπο τα ήθη και τα έθιμα του ελληνικού λαού. Η *ώριμη αστική προσωπογραφία* διαφέρει από την πρώιμη στο ύφος, το ήθος, τα μεγέθη και τους κώδικές της. Είναι η

εμβληματική εικόνα μιας νέας τάξης ευπόρων αστών. Νέα είδη εκφράζουν τον πλούτο, τις υλικές απολαύσεις, την ηδονοθηρία (*νεκρή φύση, γυμνό*), ενώ ρεαλιστικά τοπία, και υπαιθριστικές μελέτες προαγγέλλουν τον Ιμπρεσιονισμό, που έχει ήδη επικρατήσει στο Παρίσι. Εδώ εντάσσονται οι μεγάλοι θαλασσογράφοι (Βολανάκης, Χατζής, Αλταμούρας) και οι πρώτοι Έλληνες "ιμπρεσιονιστές" (Σαββίδης, Πανταζής).

Με το άνοιγμα του 20ού αιώνα, τη στροφή που σημειώνεται στην πολιτική ζωή και τη δημιουργία ενός προοδευτικού κοινού τέχνης, παρατηρείται και η πρώτη τομή στην ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής. Δυο ζωγράφοι της ελληνικής διασποράς, ο Κωνσταντίνος Παρθένης από την Αλεξάνδρεια, με σπουδές στη Βιέννη και στο Παρίσι, και ο Κωνσταντίνος Μαλέας από την Κωνσταντινούπολη, σπουδασμένος κι' αυτός στην Πόλη του Φωτός, θα φέρουν την άνοιξη στη νεοελληνική τέχνη, δημιουργώντας τον πρώτο ελληνικό υπαιθρισμό. Το αισθητικό πρόβλημα της γενιάς αυτής το είχε διατυπώσει στην αρχή του αιώνα ο Περικλής Γιαννόπουλος στην *Ελληνική γραμμή*. Καθήκον των Ελλήνων ζωγράφων ήταν να αναζητήσουν το ζωγραφικό ιδεόγραμμα του αιθέριου ελληνικού φωτός, που εξαϋλώνει το τοπίο και του χαρίζει άρρητη πνευματικότητα. Ο Μαλέας, ο Παρθένης, ο Μιχάλης Οικονόμου, ο Παπαλουκάς, ο Νικόλαος Λύτρας θα ανταποκριθούν σ' αυτό το αίτημα, δημιουργώντας τον πρώτο αυθεντικό ελληνικό υπαιθρισμό σ' ένα ύφος μεταϊμπρεσιονιστικό, που κυμαίνεται ανάμεσα στους Φωβ και τους Ναμπί.

Η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 ορίζει στην Ελλάδα την περίοδο του Μεσοπολέμου και δημιουργεί το κλίμα που ερμηνεύει τη νέα τροπή της τέχνης: βαθμιαία μεταστροφή από τον υπαιθρισμό προς τον ανθρωποκεντρισμό και από την εικόνα που πηγάζει από τις αισθήσεις σε μια εικόνα νοητική, εσωτερική. Οι τάσεις αυτές θα ωριμάσουν και θα προσδιορίσουν τις αναζητήσεις της λεγόμενης Γενιάς του '30. Η στροφή προς την παράδοση είναι το σύνθημα του Μεσοπολέμου σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες (Ιταλία, Γαλλία, Γερμανία). Πρωτοπόρος στο κίνημα της επιστροφής στην παράδοση είναι ο Φώτης Κόντογλου, Μικρασιάτης από το Αϊβαλί, που είδε την πατρίδα του να χάνεται το 1922. Ο Κόντογλου κηρύσσει την επιστροφή στο Βυζάντιο. Και είναι ο μόνος ακραιφνής ακρίτας της παράδοσης. Όλοι οι άλλοι εκπρόσωποι της Γενιάς του '30, παλαιότεροι και νεότεροι, επιχειρούν να ξαναδιαβάσουν την παράδοση στο φως της μοντέρνας τέχνης.

Ο Παρθένης εμπνέεται από το Βυζάντιο αλλά και από τον ευρωπαϊκό συμβολισμό, ενώ στη δεκαετία του '30 σχηματοποιεί τις συνθέσεις του

με βάση κυβιστικά πρότυπα. Ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος συνδυάζουν το δίδαγμα του Ματίς (Matisse) με την απλότητα και την καθαρότητα της λαϊκής τέχνης. Ο Νίκος Εγγονόπουλος βρίσκει τον τρόπο να συμφιλιώσει το Βυζάντιο με τη μεταφυσική ζωγραφική του ντε Κίρικο. Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας δημιουργεί έναν ελληνότροπο και φωτοτροπικό κυβισμό. Ο Παπαλουκάς διδάσκεται από το χρώμα και την οργάνωση της σύνθεσης της βυζαντινής τέχνης. Κοινό γνώρισμα όλων είναι ότι απομακρύνονται από την αίσθηση και αναζητούν μιαν ιδεολογική, νοητικά επεξεργασμένη εικόνα. Ο μόνος αυθεντικός εξπρεσιονιστής παραμένει ο Γιώργος Μπουζιάνης, που σπούδασε στη Γερμανία, τον καιρό που αναπτύσσονταν εκεί τα πιο χαρακτηριστικά εξπρεσιονιστικά ρεύματα.

Η μεταπολεμική γενιά είναι, με ελάχιστες εξαιρέσεις, ανθρωποκεντρική και επιγονική, προσηλωμένη στα μεγάλα πρότυπα της Γενιάς του ‘30. Ανάμεσα σ’ αυτούς που διαπλάστηκαν μέσα στο κλίμα της Γενιάς του ’30, ο Γιάννης Μόραλης περνάει από τα αυστηρά πορτρέτα της νεότητάς του στα επιτύμβια και στα επιθαλάμια: γυναικείες μορφές απεικονίζονται σε στάσεις στοχαστικές και πειθαρχημένες, που εγγράφονται σε αυστηρά γεωμετρικά σχήματα. Μεταβάλλονται έτσι σε σύμβολα της θνητής μοίρας του ανθρώπου. Αφαίρεση, σχηματοποίηση και περιορισμένη πολυγνώτεια γκάμα χρωμάτων επιτείνουν το αίσθημα της ήρεμης μελαγχολίας - "μακάριο πένθος" το ονόμασε ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός μιλώντας για τη ζωφόρο του Παρθενώνα - που αποπνέουν οι πίνακες του Μόραλη, όπως οι αρχαίες στήλες που υπήρξαν τα μακρινά τους πρότυπα.

Η δεκαετία του ’50 θέτει τέρμα στις βραδυπορημένες επιβιώσεις του ελληνοκεντρικού προβληματισμού της Γενιάς του ‘30, καθιερώνοντας και στην Ελλάδα την Αφαίρεση που είχε επανακάμψει σε Ευρώπη και Αμερική με τη μορφή της Λυρικής Αφαίρεσης και του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Έκτοτε η ελληνική ζωγραφική συμπορεύεται με τις διεθνείς αναζητήσεις, χωρίς ωστόσο να απολέσει την τοπική ιδιομορφία της. Αξίζει εξάλλου να σημειώσουμε ότι ένα ισχυρό παραστατικό ρεύμα, που ενσωματώνει τις κατακτήσεις του μοντερνισμού, χωρίς να αρνηθεί την εικόνα, συμπορεύεται με τα πρωτοποριακά ρεύματα στην Ελλάδα.

Αθήνα, 2013

Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα
Καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης
Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης


El Greco
ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ
ΙΔΡΥΜΑ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΚΟΥΤΛΙΔΗ

ΑΠΟ ΤΟ «ΠΑΝΤΕΧΝΕΙΟΝ» ΣΤΗΝ ΙΔΡΥΣΗ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ

Τα Μουσεία, με τη μορφή που είναι γνωστά σήμερα, είναι δημιούργημα του 19ου αιώνα και η αρχιτεκτονική πραγμάτωσή τους έγινε εκείνη την εποχή στόχος προτεραιότητας, που άρχισαν να ενστερνίζονται με ζέση βασιλείς και άρχοντες. Μεγάλοι αρχιτέκτονες κλήθηκαν να τον ενσαρκώσουν με βάση τα παλαιότερα ανεκτέλεστα ιδεαλιστικά σχέδια και τις θεωρητικές απόψεις των λογίων. Τα μεγαλύτερα μουσεία της Ευρώπης κτίστηκαν εκείνη την εποχή και, επειδή θεωρήθηκαν ως σύμβολο της συνισταμένης όλων των τεχνών, σημαντικοί γλύπτες και ζωγράφοι ανέλαβαν να τα διακοσμήσουν.

Η εποχή αυτή είναι επίσης σημαντική για τον ελληνικό χώρο, που συγκεντρώνει το γενικό ενδιαφέρον με την Ελληνική Επανάσταση και τη δημιουργία του νεοελληνικού κράτους με πρωτεύουσα την ιστορική πόλη της Αθήνας. Το Μόναχο, που φιλοδοξούσε, σύμφωνα με την κατεύθυνση που έδινε ο βασιλιάς Λουδοβίκος Α΄, να είναι η Αθήνα κοντά στον ποταμό Ίζαρ, δέθηκε άρρηκτα μαζί της λόγω των στενών συγγενικών δεσμών των βασιλικών οίκων. Από την πόλη αυτή μεταλαμπαδεύτηκαν πολλοί θεσμοί, μεταξύ των οποίων και η ιδέα της ίδρυσης ενός Μουσείου. Ήδη την εποχή της Αντιβασιλείας, το 1833, εκδόθηκε διάταγμα στην ελληνική και γερμανική γλώσσα που αφορούσε στις αρμοδιότητες του Υπουργείου Παιδείας, στο οποίο, με την παράγραφο ζ΄ ανετίθετο "η εις τα τέχνας προόδευσις, η σύστασις τεχνοδιδακτικών σχολείων και συλλογών (collections) και η ανέγερσις πλασματογραφικών τεχνών, η προπαρασκευή εις ανασκαφήν και ανακήρυξις των απολεσθέντων αριστουργημάτων των τεχνών, η φροντίς περί της διαφυλάξεως των εισέτι υπαρχόντων και επαγρύπνησις ώστε να μην εξάγονται από το κράτος".

Εντύπωση προξενεί στην παράγραφο αυτή η μέριμνα για τη σύσταση συλλογών, ενώ δεν άργησε, ένα χρόνο μετά, στις 10/22 Μαΐου 1834, να εκδοθεί και ο νόμος "Περί επιστημονικών και τεχνολογικων συλλογών, περί ανακαλύψεως και διατηρήσεως των αρχαιοτήτων και της χρήσεως αυτών", που βασιζόταν στην νομοθεσία που ίσχυε στο Παπικό κράτος για τα αρχαία της Ρώμης. Στη γενικότητά του αναφέρεται σε πολλά πνευματικά ιδρύματα, κάνει όμως μνεία και για την ανέγερση Πινακοθήκης για τη συλλογή τύπων, εικόνων και χαλκογραφημάτων. Δύο χρόνια αργότερα, το 1836, η εκπόνηση σχεδίων

για ένα Μουσείο στη νοτιοδυτική πλευρά της πόλης ανατέθηκε στο αρχιτέκτονα του Λουδοβίκου Α΄ της Βαυαρίας Leo von Klenze, ο οποίος είχε ήδη κτίσει στο Μόναχο τη Γλυπτοθήκη και την Παλαιά Πινακοθήκη. Τα Μουσείο ονομάστηκε από τον Klenze "Pantechnion" και περιελάμβανε τρία διαφορετικού ύφους και ύψους κτίρια, εκ των οποίων το τριώροφο μεσαίο οικοδόμημα, που μορφολογικά είχε συγγένεια με την Παλαιά Πινακοθήκη του Μονάχου, προοριζόταν να στεγάσει πίνακες, σχέδια και χαρακτικά που θα συγκεντρώνονταν στο μέλλον, καθώς και μια Σχολή Καλών Τεχνών. Τα υπόλοιπα δύο τμήματα θα ήταν αφιερωμένα στις αρχαιολογικές συλλογές. Το σχέδιο του Klenze για το σύνθετο αυτό Μουσείο έμεινε ανεκτέλεστο, ίσως από έλλειψη χρημάτων και από το γεγονός ότι ο Klenze έπαψε να διευθύνει τα αρχιτεκτονικά έργα του βασιλιά Λουδοβίκου ακόμη και στο Μόναχο.

Η συλλογή βέβαια που θα στεγαζόταν στο Μουσείο δεν υπήρχε και η πρώτη προσπάθεια δημιουργίας της έγινε από τον διευθυντή του Πολυτεχνείου F. Zentner, που μετέφερε εκεί το 1840 όσα έργα είχαν συγκεντρωθεί στο Υπουργείο Εσωτερικών και στην Αίγινα από τον Κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια. Το 1878 άνοιξε στο Πολυτεχνείο η Πινακοθήκη, που απαρτιζόταν από 117 πίνακες Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών, εκ των οποίων 44 ανήκαν στις συλλογές του Πανεπιστημίου Αθηνών, που περιελάμβαναν και τα έργα της δωρεάς του Στέφανου Ξένου. Σε άρθρο στο περιοδικό Εστία αναφέρεται ότι τα έργα προέρχονταν από δωρεές και εκφράζονταν η ευχή να παρακινηθούν οι Έλληνες καλλιτέχνες αλλά και οι Έλληνες συλλέκτες του εξωτερικού να πλουτίσουν την Πινακοθήκη με πίνακες που είχαν στην κατοχή τους. Είναι λοιπόν προφανές ότι το νεοσύστατο κράτος, για τη συγκέντρωση πολιτιστικών αγαθών, στηρίχτηκε στους ευεργέτες και ευπατρίδες, που με αδιάλειπτη συνδρομή συνέβαλαν στη δημιουργία της Εθνικής μας Πινακοθήκης. Το 1896 ο Αλέξανδρος Σούτζος (1839-1895), νομικός, φιλότεχνος, με σπουδές στην Αθήνα και στο Παρίσι και ιδρυτικό μέλος της εταιρείας "Φίλων του Λαού", άφησε την κινητή και ακίνητη περιουσία του, καθώς επίσης και τη συλλογή του για την ανέγερση ενός Μουσείου ζωγραφικής. Η ευγενής αυτή δωρεά δημιούργησε την εντύπωση ότι σύντομα η πρωτεύουσα θα αποκτούσε τη νέα της Πινακοθήκη.

Ένα χρόνο αργότερα, στις 18 Σεπτεμβρίου 1897, εκδόθηκε βασιλικό διάταγμα που αφορούσε στην ίδρυση "Μουσείου των Καλών Τεχνών", το οποίο όμως δεν είχε καμία πρακτική εφαρμογή, όπως και ο νόμος



Άποψη της έκθεσης των συλλογών της Εθνικής Πινακοθήκης στο κτίριο του Πολυτεχνείου

του 1834. Ουσιαστικά η Εθνική Πινακοθήκη άρχισε την λειτουργία της με την ψήφιση Νόμου στις 10 Απριλίου 1900, που όριζε θέση εφόρου του Ιδρύματος, και με τη θεσμοθέτηση του Κανονισμού Λειτουργίας της στις 28 Ιουνίου του ιδίου έτους. Σε εφαρμογή των νόμων αυτών μετακλήθηκε από τη Γερμανία για τη θέση του εφόρου ο ζωγράφος Γεώργιος Ιακωβίδης, που, στις 28 Ιουλίου 1900, παρέλαβε από το Διευθυντή του Πολυτεχνείου Αναστάσιο Θεοφιλά 258 έργα τέχνης που ανήκαν στις συλλογές του Πολυτεχνείου και του Πανεπιστημίου. Δημοσιεύματα της εποχής αναφέρουν ότι ο Ιακωβίδης εξέθεσε μόνο 59 έργα στους μικρούς χώρους του κεντρικού κτιρίου του Μετσοβίου Πολυτεχνείου, όπου, όπως είναι γνωστόν, λειτουργούσε πάντα η Πινακοθήκη. Το 1901 προστέθηκαν στις συλλογές της και τα 107 έργα τέχνης της δωρεάς Αλεξάνδρου Σούτζου. Το 1909 και 1910 με νόμους οριστικοποιήθηκε η απόσπαση της Πινακοθήκης από το Πολυτεχνείο και το 1911 η Διαχειριστική Επιτροπή της περιουσίας του αποφάσισε να δοθούν στην Πινακοθήκη οι 76 πίνακες της ιδιωτικής συλλογής Γεωργίου Αβέρωφ, που είχαν παραχωρηθεί στο Ίδρυμα το 1898 και παραληφθεί το 1901, συγχρόνως με το δικαίωμα να αγοράζονται από το κληροδότημα έργα τέχνης για τον εμπλουτισμό της.

Στο μεταξύ, είχαν αρχίσει να πραγματοποιούνται σημαντικές δωρεές, όπως του Θεόδωρου και της Αικατερίνης Ροδοκανάκη (1904, 1907, 1909, σύνολο 122 έργα), του Γρηγορίου Μαρασλή (1907,





Το οικόπεδο που τελικά παραχωρήθηκε στην Πινακοθήκη για την ανέγερση του κτιρίου της στο τρίγωνο των οδών Βασιλίσσης Σοφίας, Μιχαλακοπούλου και Βασιλέως Κωνσταντίνου, σε αντικατάσταση του γηπέδου των στρατώνων επί των οδών Βασιλίσσης Σοφίας και Ριζάρη

Το πρώτο κτίριο της Πινακοθήκης λίγο πριν από την αποπεράτωσή του το 1968

30 έργα), του Δημητρίου Βικέλα (1908, 10 έργα), της Ρωξάνης Κοζάκη-Τυπάλδου (1909, 19 έργα), που συνεχίστηκαν και στα επόμενα χρόνια με αμείωτο ρυθμό, χωρίς να είναι δυνατό ν' αναφερθεί ο μακροσκελής κατάλογος των δωρητών που κατέθεταν άλλοτε πολλά και άλλοτε λίγα έργα, όχι όμως ήσσονος σημασίας από πλευράς ποιότητας και ιστορίας. Έτσι γίνεται αντιληπτό ότι, εκτός των θεσπισμάτων, οι συνθήκες που βοήθησαν στην ωρίμανση της ιδέας κάλυψης της έλλειψης Μουσείου εικαστικών τεχνών ήταν η ανάπτυξη μιας κοινωνίας εμπόρων, λογίων, βιοτεχνών, που στήριζαν το πνευματικό τους υπόβαθρο σε δυτικοευρωπαϊκά πολιτιστικά πρότυπα, όχι όμως λιγότερο και οι γλύπτες και ζωγράφοι -με δεσπόζουσα προσωπικότητα τον Νικηφόρο Λύτρα- που έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην κοινωνικο-πολιτιστική ζωή του τόπου με εκθέσεις ζωγραφικών και γλυπτικών έργων, επιτύμβιων και ανδριάντων.

Για το περιεχόμενο της νεοϊδρυμένης Πινακοθήκης άρχισαν να ενδιαφέρονται και ξένοι κριτικοί-ιστορικοί της τέχνης. Ο αναπληρωτής έφορος του Μουσείου της Βρέμης Wadmann την επισκέφτηκε με σκοπό να κρίνει την ποιότητα των έργων της και το Φεβρουάριο του 1911 παρουσίασε τις απόψεις του στον Παρνασσό, ενώ ένα άρθρο του με τίτλο "Die Athenische Bildergalerie" δημοσιεύθηκε το 1912 στο περιοδικό *Zeitschrift für bildende Kunst*. Την ίδια χρονιά ο Γάλλος Jean Leune ασχολήθηκε με τα έργα της Εθνικής Πινακοθήκης σε άρθρο του με τίτλο "Un nouveau Grand Musée européen. La Pinacothèque d' Athènes". Την πραγματική της όμως εδραίωση και την ουσιαστική της ανάπτυξη οφείλει στη συνένωσή της, το 1954, με το κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, απ' όπου φέρει και τη διπλή ονομασία.





Η Πινακοθήκη όπως ολοκληρώθηκε το 1976

Άποψη από την πρώτη έκθεση των μονίμων συλλογών της Πινακοθήκης μετά την ολοκλήρωση του κτιρίου το 1976

Ακόμη, αν η θεσμική ρύθμιση της λειτουργίας της απαίτησε πολλά χρόνια, η ανέγερση του κτιρίου για τη στέγασή της είναι εξίσου μακρόχρονη. Το θέμα παρέμεινε πάντα επίκαιρο και για τη θέση της προτάθηκαν διάφοροι χώροι, όπως μέσα στο Πολυτεχνείο, στο πεδίο του Άρεως, στον έως τότε χώρο του Αγγλικού Νεκροταφείου, στο στρατώνα του Πυροβολικού στην οδό Κηφισίας και αλλού. Παρά ταύτα, όλα τα σχέδια παρέμειναν ανεκτέλεστα έως το 1939, χρονιά που, λόγω της κήρυξης του ελληνοϊταλικού πολέμου, έκλεισε και η έκθεση που λειτουργούσε στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο και τα έργα μεταφέρθηκαν προς φύλαξη στο Αρχαιολογικό Μουσείο.

Μετά τον πόλεμο η Πινακοθήκη στεγάστηκε πρόχειρα στους χώρους της “Casa d’ Italia” και στη συνέχεια στους στρατώνες στη γωνία των οδών Ριζάρη και Βασιλίσσης Σοφίας. Τέλος, το 1969, στο πρώτο τμήμα του σημερινού Μεγάρου της, που είχε θεμελιωθεί πανηγυρικά στις 26 Νοεμβρίου 1964 και βρίσκεται στο τρίγωνο ανάμεσα στις οδούς Μιχαλακοπούλου, Βασιλέως Κωνσταντίνου και Βασιλέως Αλεξάνδρου. Το 1976 αποπερατώθηκε και το δεύτερο τμήμα του κτιριακού της συγκροτήματος. Η Πινακοθήκη είναι σήμερα το Μουσείο της Ιστορίας της Νεοελληνικής Τέχνης, περιλαμβάνει όμως και έργα Δυτικοευρωπαίων ζωγράφων, χαρακτικά ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών και γλυπτά. Στους χώρους της στεγάζονται, εκτός των μονίμων συλλογών, περιοδικές εκθέσεις, άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις και η δυναμική της αποβλέπει στη μόνιμη επαφή της με το κοινό.

Δρ. Νέλλη Μισιρλή
Επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης



ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ

Ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια
που μου εξαντλεί τους αγκώνες και δεν ξέρω πού να
τ΄ ακουμπήσω.
Έπεφτε στο όνειρο καθώς έβγαινα από το όνειρο
έτσι ενώθηκε η ζωή μας και θα είναι πολύ δύσκολο να
ξαναχωρίσει.

Γιώργος Σεφέρης
Μυθιστόρημα Γ'

Μ΄ ένα μαρμάρινο κεφάλι στα χέρια ξύπνησε από τον μακρύ λήθαργο της τουρκικής δουλείας ο ελληνισμός. Ένα μαρμάρινο κεφάλι που δεν ανήκε σ΄ ένα γνήσιο άγαλμα της Αρχαιότητας. Ήταν αρχαίο, ήταν νεοκλασικό; Απλώς ήταν κίβδηλο. Δεν το διαλέξαμε συνειδητά, δεν το αγαπήσαμε. Ξένοι το ακούμπησαν στα χέρια μας. Κι ακόμη μας εξαντλεί τους αγκώνες. Οι στίχοι του Γιώργου Σεφέρη αποκτούν αιφνίδια δραματικότητα, αν συνδεθούν με τις ιστορικές τύχες του τόπου. Η αναζήτηση ενός παρελθόντος, που θα χρησίμευε σαν ιστορικό, ιδεολογικό έρεισμα στο νέο κράτος, φαίνεται να υπήρξε μια από τις επείγουσες μέριμνες του νεαρού βασιλείου. Η επιλογή αυτή δεν εξέφραζε, και δεν μπορούσε να εκφράζει την ελεύθερη βούληση των Ελλήνων. Επιβλήθηκε από τις ιστορικές συγκυρίες. Η αναζήτηση προτύπων στο παρελθόν προϋποθέτει ένα λαό με πολιτική ωριμότητα. Ένα λαό που ζητά στο παρελθόν τα πρότυπα μιας ανανέωσης. Οι επιλογές του πρέπει να υπαγορεύονται από τις ανάγκες του παρόντος και του μέλλοντος. Τότε μόνο ο διάλογος με τα παιδευτικά πρότυπα είναι γόνιμος και καρποφόρος. Οι Έλληνες ανήκαν σε μια τυπικά παραδοσιακή κοινωνία και έβγαιναν καθημαγμένοι από μακρά δουλεία και έναν άνισο αγώνα. Δεν πληρούσαν κανέναν από τους όρους που εγγυώνται την προαίρεση της εκλογής.

Ποιές ήταν όμως οι ιστορικές συγκυρίες που καθόρισαν τις μοιραίες επιλογές; Το πρωτόκολλο του Λονδίνου, που υπογράφηκε το 1832 από τους αντιπροσώπους των Μεγάλων Δυνάμεων, όρισε ως βασιλέα των

Νικόλαος Γύζης
Οι ελεύθερες τέχνες με τα πνεύματά τους
[1878-1880]
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
(λεπτομέρεια)



Joseph Stieler
Ο βασιλιάς 'Οθωνας
1832
Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη



Gottlieb Bodmer
Δοξαστικό πορτρέτο του Λουδοβίκου Α' της Βαυαρίας
1835-1837
Αθήνα, Μουσείο Εθνολογικής και Ιστορικής Εταιρείας

Ελλήνων τον νεαρό Όθωνα Α', γιο του Λουδοβίκου Α' της Βαυαρίας. Ο Λουδοβίκος, υπήρξε φανατικός φιλέλληνας και παθιασμένος αρχαιόφιλος. Το Μόναχο, η πρωτεύουσά του, μεταβλήθηκε επί των ημερών του σε "Αθήνα επί του Ίσαρος", με τη βαριά νεοκλασική αρχιτεκτονική, που το χαρακτηρίζει ακόμη και σήμερα. Έτσι, η επιλογή προγόνων, η επιλογή ενός ιστορικού παρελθόντος, μια από τις πρώτες και επείγουσες μέριμνες του νέου κράτους, λύθηκε μέσα από τις ιστορικές συγκυρίες. Για ένα λαό με ιστορία 4.000 χρόνων, το δίλημμα δεν ήταν μικρό. Το παρελθόν που ταίριαζε στον ηρωικό λαό της νέας Ελλάδας ήταν η κλασική Αρχαιότητα. Και το γλωσσικό όργανο που θα την εξέφραζε ήταν η καθαρεύουσα, μια πλαστή νεοαττική διάλεκτος. Η τραγωδία του γλωσσικού διχασμού είχε ήδη αρχίσει.

Το 1834 η πρωτεύουσα μεταφέρεται από το Ναύπλιο στην Αθήνα. Έτσι επικυρώνεται πανηγυρικά η ιδεολογική επιλογή του κλασικού παρελθόντος. Δεν είναι μάλιστα τυχαίο ότι αρχικά τα ανάκτορα του βασιλιά σχεδιάζονταν να οικοδομηθούν πάνω στην ίδια την Ακρόπολη, στον ιερό βράχο όπου υψωνόταν άλλοτε το μέγαρο του Ερεχθέα, μυθικού βασιλέα των Αθηνών.

Ας αναπολήσουμε την Αθήνα του 1834. Η πραγματική Αθήνα δεν έχει σχέση με τη ρομαντική εικόνα της Αθήνας που μας δίνουν οι περιηγητές και οι φιλέλληνες: τα χορταριασμένα ερείπια γειτονεύουν με πλίνθινα τουρκόπιστα. Χωματόδρομοι - παγίδες γεμάτοι λάκκους με ασβέστη, που θ' αυξηθούν με την ανοικοδόμηση, κοπάδια που βόσκουν το ισχνό χορτάρι σε λόφους και αλάνες. Ο πληθυσμός δεν ξεπερνά τους 10.000 κατοίκους.

Δυο χρόνια μετά τη μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα, τον Δεκέμβριο του 1836, ιδρύεται το πρώτο Σχολείο των Τεχνών. Πρόκειται αρχικά για μια Σχολή Αρχιτεκτονικής, κι αυτό είναι απόλυτα κατανοητό μέσα στον πυρετό της ανοικοδόμησης. Ξένοι αρχιτέκτονες, Βαυαροί κυρίως, εκπονούν τα πολεοδομικά σχέδια της νέας πρωτεύουσας. Ανάκτορα, δημόσια κτήρια, κατοικίες αξιωματούχων ανεγείρονται βιαστικά. Η Ελλάδα έχει ανάγκη από αρχιτέκτονες, λιθοξόους, διακοσμητές, τεχνίτες. Προπάντων όμως χρειάζεται, κι αυτό είναι το παράδοξο, ζωγράφους και γλύπτες. Γιατί πώς αλλιώς να εξηγήσουμε την καταπληκτική εξέλιξη του "Σχολείου των Τεχνών"; Το 1843, τη χρονιά του Συντάγματος, βασιλικό διάταγμα χωρίζει το Σχολείο σε τρία τμήματα, δίδοντας το προβάδισμα στις εικαστικές τέχνες. Το διάταγμα φανερώνει





'Αγνωστος
Ερεχθείον
Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή

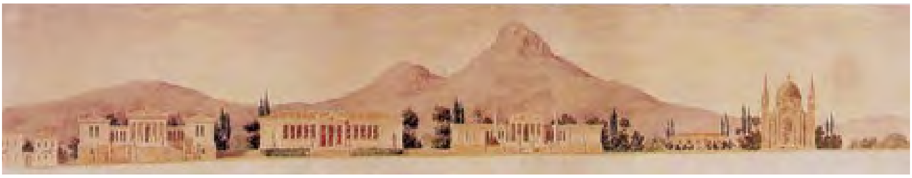
Johann Michael II Wittmer
'Αποψη της Αθήνας από τον Ιλισσό, 1833
Μουσείο Βούρου-Ευταξία
Της Πόλεως των Αθηνών

τις ιδεολογικές προθέσεις του κράτους και προοιωνίζεται τη νεοκλασική κατεύθυνση της σχολής: "Εκτιμώντες τας ιστορικάς αναμνήσεις, αι οποίαι είναι ειδικώς συνδεδεμέναι με την Ελλάδα…" (31 Δεκεμβρίου 1836). Το καθημερινό Σχολείο των Ωραίων Τεχνών με πενταετή φοίτηση είναι το μόνο που προβιβάζεται σε ανώτερο. Το 1844-1845 αριθμεί 635 σπουδαστές. Τον ίδιο χρόνο ιδρύεται η "Εταιρεία των Ωραίων Τεχνών" υπό την προστασία του Όθωνα, με πρόεδρο τη βασίλισσα Αμαλία και αντιπρόεδρο τον πρωθυπουργό Κωλέττη. Ανάμεσα στα μέλη συγκαταλέγονται ένδοξα ονόματα αγωνιστών.

Η εφημερίδα *Αιών* έχει δίκιο να αναφωνεί: "Οπόσην έχει η Ελλάς ανάγκην καλλιτεχνίας! Οπόσους τω όντι το πολυτεχνικόν κατάστημα υπόσχεται καρπούς μεγαλυτέρους!…"

Ποιος ήταν ο ρόλος της τέχνης στο νεαρό βασίλειο; σ' ένα κράτος που έβγαινε γεμάτο πληγές και πάμπτωχο από έναν άνισο, μακροχρόνιο και αιματηρό αγώνα Ανεξαρτησίας; Όσο κι αν μοιάζει με παραδοξολογία, η τέχνη στο νεαρό βασίλειο είναι είδος πρώτης ανάγκης. Ζωγράφοι και γλύπτες είναι το ίδιο απαραίτητοι όσο και οι διοικητικοί υπάλληλοι, οι καλαμαράδες. Ο καλλιτέχνης καλείται επειγόντως να δώσει την εικόνα της νέας κοινωνίας. Μια εικόνα όχι τόσο πραγματική, όσο ιδεολογική. Μια εικόνα που όφειλε να προβάλει τα ιδανικά, να εκφράσει τις φιλοδοξίες και να δώσει αισθητή μορφή στην ιδεολογία του νέου κράτους και της άρχουσας τάξης. Η τέχνη ανακάλυπτε εκ νέου την πρωτογενή της λειτουργία. Ο ρόλος της ήταν να επιδράσει ως μορφοποιητική δύναμη στην κοινωνία.

Αλλά για ποια κοινωνία μιλούμε; Πρόκειται για ένα ετερόκλητο ψηφιδωτό. Από τη μια το παλάτι και οι Βαυαροί. Από την άλλη οι Φαναριώτες,



Theophil Hansen
Η αθηναϊκή τριλογία
1885
Βιέννη, Βιβλιοθήκη και Συλλογή Χαρακτικών της Ακαδημίας Καλών Τεχνών

απαραίτητοι στη Διοίκηση, γιατί ήταν οι μόνοι εγγράμματοι. Ξενοθρεμμένοι, δυτικοθρεμμένοι, συντηρητικοί, καθαρευουσιάνοι. Σωστό ιερατείο. Και πλάι τους οι αγωνιστές και οι καπεταναίοι, που αγωνίζονται να παίξουν κάποιο ρόλο στις τύχες της ελεύθερης Ελλάδας. Να εξαργυρώσουν το αίμα και τις πληγές με αξιώματα, τίτλους, παράσημα ή συντάξεις. Σ' αυτό το κοινό απευθύνεται η τέχνη. Όλοι φιλοδοξούν να προσφύγουν στη βοήθειά της για την ιδεολογική τους προβολή και τις διεκδικήσεις τους. Αυτό το κοινό προσδιορίζει τη φυσιογνωμία της νεοελληνικής τέχνης στη γένεσή της και όχι το Μόναχο ή τα άλλα καλλιτεχνικά κέντρα που την φωτίζουν και την καθοδηγούν.

Την ίδια στιγμή που ιδρύεται η Σχολή των Ωραίων Τεχνών στην Αθήνα, στο Παρίσι θριαμβεύει ο Ρομαντισμός με τον Ντελακρουά (Eugène Delacroix, 1798-1863). Το αισθητικό πρόβλημα που απασχολεί τους θεωρητικούς είναι η αυτονομία της τέχνης, "l' art pour l' art", "η τέχνη για την τέχνη". "Η τέχνη για την τέχνη", το σύνθημα που πρωτοδιατυπώθηκε το 1833 από τον Γκυστάβ Πλανς (Gustave Planche), με υπέρμαχο τον Θεόφιλο Γκωτιέ (Théophile Gautier), βρίσκει λίγο αργότερα στους οπαδούς του Ρεαλισμού φανατικούς πολέμιους. Η τέχνη για τους ρεαλιστές αντικρύζει κατάματα την κοινωνική πραγματικότητα, βοηθά να συνειδητοποιηθούν τα προβλήματά της και φιλοδοξεί να χρησιμεύσει σαν ιδεολογικό όργανο κοινωνικής αλλαγής. Η τέχνη οφείλει να στρατεύεται. Το θεωρητικό πλαίσιο του Ρεαλισμού συνδέεται με τις κοινωνικές θεωρίες που αναπτύσσονται στη Γαλλία λίγο πριν από τα μέσα του αιώνα. *Το Κομμουνιστικό μανιφέστο* του Μαρξ κυκλοφορεί το 1848, τη χρονιά των επαναστατικών εξεγέρσεων και της καθιέρωσης του Ρεαλισμού με τον Κουρμπέ (Gustave Courbet, 1819-1877). Και οι κοινωνικές θεωρίες σχετίζονται βέβαια με την κρίση που δημιούργησε η βιομηχανική επανάσταση του 19ου αιώνα και τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς που την παρακολούθησαν.

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στην Ελλάδα, τη μικρή, συρρικνωμένη

εδαφικά χώρα με την ισχνή αγροτική οικονομία, την εξαρτημένη και ξενοκρατούμενη, τη σπαρασσόμενη και ταξικά απροσδιόριστη. Αυτή άλλωστε η ταξική ασάφεια -ταξική ευκινησία θα την ονομάσουν οι κοινωνιολόγοι- δεν έπαψε να βαραίνει σαν ιστορική μοίρα ακόμη και σήμερα πάνω στον νεοέλληνα, εξηγώντας και την ιδεολογική μας ρευστότητα. Μέσα απ' αυτήν την ιστορική προοπτική, η βίαιη κριτική που ασκήθηκε εναντίον του Μονάχου για τον "ολέθριο" ρόλο που διαδραμάτισε στην καλλιτεχνική ζωή του ελεύθερου ελληνικού κράτους φαίνεται υπερβολική, αβάσιμη, αν όχι κωμική. Ξεχνούμε ότι πρωτοπορία σημαίνει επανάσταση. Και ότι η επανάσταση προϋποθέτει μακρά παράδοση που έχει δημιουργήσει ένα σκληρωτικό και ασφυκτικό κατεστημένο, εναντίον του οποίου στρέφεται η επανάσταση.

Ας δούμε όμως τα πράγματα από πιο κοντά. Στην αρχιτεκτονική ο Νεοκλασικισμός μεταφυτεύτηκε αβίαστα, ευδοκίμησε, και σε πολλές περιπτώσεις ξεπέρασε τα ευρωπαϊκά του πρότυπα με την ευεργετική γειτνίαση των αυθεντικών κλασικών μνημείων. Στη γλυπτική και τη ζωγραφική επικράτησε ένας επαρχιακός ακαδημαϊσμός, ικανός να συστεγάσει και να συναιρέσει κάθε είδους στυλιστική πηγή. Όταν λέμε ακαδημαϊσμό εννοούμε μια τέχνη συντηρητική, που βασίζεται στους κανόνες της ακαδημίας, μια τέχνη σχολική, καθαρευουσιάνικη. Η ακαδημία, εχθρική σε κάθε καινοτομία, ήταν η ιστορική μοίρα της ελληνικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα, όπως η καθαρεύουσα ήταν η ιστορική μοίρα της γλώσσας του νέου κράτους. Επιλογή ιδεολογική. Λύση όχι εναλλακτική, αλλά ιστορικά τελεολογική.

Ο ακαδημαϊσμός δημιουργεί στην Ελλάδα μια στυλιστική κοινή, που ισοπεδώνει όλα τα ρεύματα. Γιατί, πέρα από τις ιστορικές σχηματοποιήσεις, που θέλουν το Μόναχο μοναδικό "φάρο" της ελληνικής τέχνης, πληροφορίες και διδάγματα έρχονταν από παντού: ο Μπονιρότ (Pierre Bonirote, 1811-1892), ο πρώτος καθηγητής του Σχολείου των Τεχνών, ήταν μαθητής του Ενγκρ (Ingres, 1780-1867). Τον έστειλε ο ίδιος ο "Δάσκαλος του Νεοκλασικισμού" στην Ελλάδα, ανταποκρινόμενος σε έκκληση της Δούκισσας της Πλακεντίας.

Οι αδελφοί Μαργαρίτη ήταν από τους πρώτους Έλληνες καθηγητές του Σχολείου των Τεχνών. Ο Φίλιππος Μαργαρίτης (1810-1892) εισήγαγε από την Ιταλία έναν καλλιγραφικό νεοκλασικισμό (*Μούσα Ευτέρπη*). Ο Γεώργιος (1814-1884) σπούδασε στην Ιταλία και το Παρίσι. *Ο Καραϊσκάκης ελαύνων προς την Ακρόπολη* ακολουθεί





Γεώργιος Μαργαρίτης
Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης ορμά έφιππος προς την Ακρόπολη, [1844]
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη

Théodore Géricault
Ο άπιστος γκιαούρ
1823
Malibu, Paul Getty Museum



Ο αγωνιστής Νικόλαος Τζαβέλας (1790-1872) σε φωτογραφία της εποχής.

ρομαντικά πρότυπα. Ο Ζερικώ (Géricault, 1791-1824) εκλαϊκεύεται και γίνεται ακαδημαϊκός.

Οι αδελφοί Μαργαρίτη θα ιδρύσουν και το πρώτο φωτογραφείο της Αθήνας. Όπως συνέβαινε παντού στον κόσμο, οι ζωγράφοι έσπευσαν κι εδώ να προσεταιριστούν το νέο μέσο της μηχανικής αναπαραγωγής της πραγματικότητας, για να μην βρεθούν ανεπάγγελτοι από τη ραγδαία πρόοδο της τεχνολογίας της εικόνας. Οι πρώτες φωτογραφίες αγωνιστών είναι πολυσήμαντες. Οι θρυλικοί ήρωες του ΄21 έχουν μεταβληθεί σε φουστανελοφόρους αστούς. Διατηρούν βέβαια την εθνική ενδυμασία ως υπόμνηση του ρόλου που διαδραμάτισαν στον πόλεμο της Ανεξαρτησίας. Η καλοσιδερωμένη όμως φουστανέλα δεν έχει σχέση με τη λερή και ματωμένη στολή του κλέφτη και αρματωλού. Η νέα περιβολή συμβολίζει την κοινωνική ανακατάταξη και τις διεκδικήσεις των απομάχων του Αγώνα.

Δεν φταίει λοιπόν ο Θεόδωρος Βρυζάκης (1819-1878), ο πρώτος Έλληνας απόφοιτος της Ακαδημίας του Μονάχου και κύριος εκπρόσωπος της ιστορικής ζωγραφικής, αν εξωράισε τον Αγώνα, αν "σιδέρωσε" και λουλάκιασε τις φουστανέλες των αγωνιστών. Η ιστορική ζωγραφική, η επίσημη ζωγραφική του νέου βασιλείου εξυμνεί, εξυψώνει, εξιδανικεύει και προβάλλει τον Αγώνα, χρησιμοποιώντας την εικόνα του για την ιδεολογική του προπαγάνδα και τις διεκδικήσεις του. Το μνημειακό μέγεθος των έργων με ιστορικά θέματα εμπνευσμένα από τον Αγώνα επιβεβαιώνει τόσο την επίσημη χρήση τους όσο και τον ιδεολογικό τους ρόλο.

Στις 15 Σεπτεμβρίου του 1844, ο πρωθυπουργός Ιωάννης Κωλέττης επισκέπτεται τους αδελφούς Μαργαρίτη στο εργαστήριό τους και τους

παραγγέλλει αντίγραφο της "μεγαλογραφίας" του Καραϊσκάκη για το γραφείο του. "Η ιστορία ημών θέλει γραφή", τους λέει. "Θέλετε την γράψει και την εμψυχώσει δια των εικόνων σας. Οι ήρωές μας αποθνήσκουν και ματαίως τα τέκνα των θέλουν ζητεί τας εικόνας των, ματαίως οι απόγονοί μας θέλουν ζητεί επιπνοίας ηρωισμού και φιλοπατρίας εις το ήθος των. Εργασθείτε διότι η Ελλάς απαιτεί την ιστορικήν πινακοθήκην της. Δεν έχομεν βέβαια την αξίωσιν να πράξωμεν έργα εφάμιλλα των Γάλλων και των Ιταλών διότι και τα υλικά μέσα μας είναι ευτελή και εις την αρχήν της ανατροφής μας ευρισκόμεθα. Αλλ' έχομεν ημείς προγονικάς αναμνήσεις…" (Εφ. *Αιών*, 23 Σεπτεμβρίου 1844).



Θεόδωρος Βρυζάκης
Η υποδοχή του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι
1861
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Οι συνθέσεις του Βρυζάκη παρακολουθούν τον ακαδημαϊκό ιστορικό ρομαντισμό της γερμανικής σχολής με τον ζήλο και την καλλιγραφική συνέπεια ενός προσήλυτου επαρχιώτη. Ανάλογη εξέλιξη παρατηρούμε και στη λογοτεχνία. Το πάρισο της ιστορικής ζωγραφικής είναι το ιστορικό μυθιστόρημα (Παναγιώτης και Αλέξανδρος Σούτσος, Αλέξανδρος Ραγκαβής, Στέφανος Ξένος, Κωνσταντίνος Ράμφος, Σπυρίδων Ζαμπέλιος κ.λπ.), όπου σημειώνονται ανάλογες

συμβάσεις και ανάλογη ιδεολογική εκμετάλλευση του Αγώνα.

Η ρητορική, μεγαλόπνοη νεοαναγεννησιακή ζωγραφική των Γερμανών Θείρσιου (Ludwig Thiersch, 1825-1909), Ραλ (Karl Raal,1812-1865) κ.ά, που εργάζονται στη διακόσμηση των ανακτόρων, του Πανεπιστημίου και άλλων μνημειακών κτηρίων δεν έμελλε να βρει ακολούθους στην Ελλάδα και να δημιουργήσει σχολή. Άλλη μια απόδειξη ότι δεν είναι τα άμεσα πρότυπα που καθορίζουν το ύφος μιας εθνικής ζωγραφικής, αλλά οι επείγουσες εκφραστικές ανάγκες της, οι δυνατότητές της, το πολιτιστικό της επίπεδο, η χρήση και ο ιδεολογικός προορισμός της εικόνας. Με λίγα λόγια αυτό που χαρακτηρίζουμε σήμερα ως "υποδοχή" (reception) του έργου τέχνης.

Η κριτική που ασκήθηκε στον ακαδημαϊσμό της νεοελληνικής τέχνης του 19ου αιώνα είχε μερικές αποχρώσεις, προσδιορισμένες από την ιδεολογική τοποθέτηση των ιστορικών. Μια παράταξη κριτικών οίκτιρε τη μοίρα της ελληνικής τέχνης που, αντί να φωτιστεί από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία του Παρισιού, συσκοτίστηκε από τον ζόφο του Μονάχου.



Karl Krazeisen
Ο στρατηγός Μακρυγιάννης
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Η άλλη, ιδεολογικά εχθρική προς τη Δύση και τα διδάγματά της, θρηνούσε τη χαμένη ευκαιρία της ελληνικής τέχνης να βασιστεί στη μεταβυζαντινή και λαϊκή μας παράδοση. Πόσο και οι δυο τούτες υποθέσεις και προτάσεις είναι αντιιστορικές φάνηκε, θαρρώ, από την ανασκόπηση που επιχειρήσαμε. Οι οπαδοί της δεύτερης άποψης ανατρέχουν συνήθως σ' ένα παράδειγμα που φαίνεται να ενισχύει τη θέση τους: στην *Εικονογραφία του Αγώνα* του Στρατηγού Μακρυγιάννη. Ο Μακρυγιάννης, που έμαθε γράμματα λίγο πριν αρχίσει να συντάσσει τα *Απομνημονεύματά* του, γνώριζε πολύ καλά την ιδεολογική χρήση και δραστικότητα της εικόνας, σ' ένα λαό που παρέμενε στο μεγαλύτερό του μέρος αναλφάβητος. Γι' αυτό αποφάσισε να καταθέσει την "αλήθεια του" για τον Αγώνα σε μια σειρά από εικόνες, που σκόπευε αργότερα να τις μεταφέρει σε λιθογραφίες και να τις διαδώσει. Είναι γνωστή η ιστορία με τον Φράγκο (δηλαδή δυτικής τεχνοτροπίας) ζωγράφο που κάλεσε να του ζωγραφίσει τις εικόνες του. Δεν μπόρεσαν να συνεννοηθούν, οι εικόνες δεν άρεσαν στον Στρατηγό, έδιωξε τον ξένο ζωγράφο και κάλεσε έναν αγωνιστή. Φαίνεται πως ο πρεσβύτερος ζωγράφος δεν ήταν ο Παναγιώτης αλλά ο Δημήτριος Ζωγράφος, όπως απέδειξαν πρόσφατες έρευνες. Ο γιος του Παναγιώτης ήταν μαθητής στο Σχολείο των Τεχνών, υπότροφος του Όθωνα και βοηθούσε τον πατέρα του καθώς ζωγράφιζε, κάτω από την αυστηρή καθοδήγηση του Μακρυγιάννη, τους 24 πίνακες, επί τρία χρόνια, από το 1836 ως το 1839. Οι πίνακες έγιναν



Δημήτριος Ζωγράφος - Ιωάννης Μακρυγιάννης
Η πολιορκία των Αθηνών
Αθήνα, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη - Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών

αρχικά σε ξύλο με την τεχνική της αγιογραφίας (αυγοτέμπερα) και αργότερα μεταφέρθηκαν με την τεχνική της υδατογραφίας σε χαρτόνι, σε τέσσερις σειρές αντίγραφα. Ο Μακρυγιάννης, όταν τελείωσε η εικονογραφία, το 1839, παρέθεσε ένα μεγάλο γεύμα στους επισήμους και τους έδωσε την ευκαιρία να θαυμάσουν τις ζωγραφιές του, που τις είχε κρεμάσει στους τοίχους για την περίσταση. Αυτή ήταν φαίνεται και η πρώτη έκθεση, το πρώτο ανεπίσημο σαλόνι ζωγραφικής της ελεύθερης Ελλάδας. Έπειτα χάρισε από μια σειρά αντίγραφα στον Όθωνα και στους πρέσβεις των τριών Μεγάλων Δυνάμεων για να τα μεταβιβάσουν στους ηγεμόνες τους.

Μαζί με την άθικτη σειρά της βασίλισσας Βικτωρίας που φυλάσσεται στο Ανάκτορο του Ουίνσδορ, έχουμε την τύχη να κατέχουμε και τα συνοδευτικά γράμματα. Η επιστολή του Μακρυγιάννη προς τη βασίλισσα Βικτωρία βρέθηκε στα αρχεία του Foreign Office και δημοσιεύτηκε πρόσφατα. Μερικά στοιχεία της υπονομεύουν τελεσίδικα την ιδεολογική αναφορά στο παράδειγμα της αδιάφθορης λαϊκής καλαισθησίας του Μακρυγιάννη. Ο Στρατηγός δεν φαίνεται καθόλου ενθουσιασμένος από την ποιότητα των εικόνων του, που ομολογεί ανενδοίαστα ότι τις φιλοτέχνησε ο ίδιος, εκμηδενίζοντας τον ρόλο των "εκτελεστών" του στοχασμού του. "Οι εικόνες … είναι ατελώς και αμαθώς εζωγραφισμέναι, διότι τόσην δύναμιν ζωγραφικής η τυραννία του σουλτάνου μας άφησε να έχωμεν", αλλά προ-

σθέτει, "ένας μόνον λόγος της μεγαλειότητάς σου δύναται να τας παραστήσει με την πλέον εντελή ζωγραφίαν". Είναι φανερό: οι ιδεολογικές και αισθητικές αξίες της άρχουσας τάξης είχαν καταφέρει να διαβρώσουν ακόμη και τις αγνότερες συνειδήσεις των εκπροσώπων του λαού.

Προς τα μέσα του 19ου αιώνα αρχίζει να διαμορφώνεται η εθνική ιδεολογία που είναι γνωστή με το όνομα της "μεγάλης ιδέας". Η "μεγάλη ιδέα" ενσάρκωνε το χιμαιρικό όνειρο των Ελλήνων να ανακτήσουν τα εδάφη που ανήκαν άλλοτε στη μεγάλη Ελλάδα και που εξακολουθούσαν να κατοικούνται από ελληνικούς πληθυσμούς. Η εξέλιξη της εθνικής ιδεολογίας προς μια νέα κατεύθυνση στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ενισχύει τη "μεγάλη ιδέα" ενσωματώνοντάς την. Ποια ήταν όμως αυτή η νέα ιδεολογική τροπή; Την αποκλειστική αναφορά στο κλασικό παρελθόν αντικαθιστά τώρα η ιδεολογία της αδιάσπαστης πολιτιστικής συνέχειας του Ελληνισμού. "Στην ιδέα της επιστροφής στο παρελθόν αντιβάλλεται στο εξής η ανακάλυψη του παρελθόντος μέσα στο παρόν".

Μέσα σ' αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο επανεκτιμώνται όχι μόνο το Βυζάντιο αλλά και ο λαϊκός πολιτισμός. Έτσι δημιουργούνται οι επιστήμες της Λαογραφίας και της Γλωσσολογίας. Από το 1880 αρχίζει η διαμάχη γύρω από την αξία της δημοτικής γλώσσας. Από το 1883 οι διαγωνισμοί της *Εστίας* καθιερώνουν την ηθογραφία και στη λογοτεχνία. Όπως απέδειξαν οι μελέτες του Mario Vitti, η λογοτεχνική ηθογραφία είναι τόσο απομακρυσμένη από την πραγματικότητα όσο και η ηθογραφία στη ζωγραφική. Για άλλη μια φορά ο Ρεαλισμός έφτασε στην Ελλάδα με ακαδημαϊκό ένδυμα.

Η ηθογραφία, που αισθητοποιεί τη νέα τροπή της εθνικής μας ιδεολογίας, εμπνέεται από τα ήθη του λαού και τη ζωή της υπαίθρου. Η αστική τάξη, που αγοράζει και απολαμβάνει αυτή τη ζωγραφική, αισθάνεται τώρα αρκετή σιγουριά ώστε να ομολογεί ανενδοίαστα τη χωριάτικη καταγωγή της και να επιστρέφει με νοσταλγία στις ρίζες της. Αυτή η νέα κοινωνική τάξη ευνοεί και διαιωνίζει τον ακαδημαϊσμό. Είναι ύφος που της παρέχει εχέγγυα "ποιότητας", "τελειότητας" και εκλέπτυνσης, που τη διαφοροποιούν από τον αγράμματο λαό. Αυτή η άρχουσα αστική τάξη, με τη συντηρητική και καθαρευουσιάνικη παιδεία, νοοτροπία και καλαισθησία εξηγεί τον ακαδημαϊσμό της ελληνικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα και όχι τα διάφορα καλλιτεχνικά κέντρα που τη φώτιζαν.



Θεόδωρος Ράλλης
Ανατολίτικο λουτρό
Μέτσοβο,
Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ



Paul-Louis Bouchard
Μετά το λουτρό
[1894]
Ιδιωτική συλλογή

Δεν έχουμε παρά να ξαναθέσουμε το ερώτημα της καλλιτεχνικής παιδείας, για να δούμε να διαλύονται οι κοινοί τόποι της ιστοριογραφίας μας: Αν οι Έλληνες καλλιτέχνες δεν είχαν προσφύγει στην Ακαδημία του Μονάχου για να σπουδάσουν ή να μετεκπαιδευτούν πού θα πήγαιναν; Στο Παρίσι, θα μπορούσατε να μου απαντήσετε. Στο Παρίσι όμως η Σχολή Καλών Τεχνών ήταν τότε το προπύργιο του πιο άγριου ακαδημαϊσμού: της ζωγραφικής των pompiers. Εξάλλου αρκετοί Έλληνες καλλιτέχνες σπούδασαν στο Παρίσι, όπως ο Θεόδωρος Ράλλης (1852-1909), ο Ιάκωβος Ρίζος (1849-1926), ο Νικόλαος Ξυδιάς (1826-1909) κ.ά. Η ζωγραφική τους δεν είναι λιγότερο ακαδημαϊκή. Υιοθετεί μονάχα την ιδιότυπη θεματική των pompiers, με την ιδιαίτερη κλίση στα οριενταλιστικά θέματα και στις τολμηρές απεικονίσεις. Η τεχνική τους εξάλλου ακολουθεί τη γλυμμένη φωτογραφική πινελιά των Γάλλων ακαδημαϊκών. Ενίοτε όμως, ιδιαίτερα κάποια ήσσονα έργα τους, μαρτυρούν την επίδραση του Ιμπρεσιονισμού.

Η τρίτη γενιά των Ελλήνων ζωγράφων βρισκόταν στο Μόναχο όταν είχε ήδη αρχίσει να δημιουργείται εκεί μια δυναμική πρωτοπορία. Ο Καντίνσκυ (Kandinsky,1866-1944), ο Γιαβλένσκυ (Jawlensky,1864-1941), ο Κλέε (Klee,1879-1940) φοίτησαν στην ίδια Ακαδημία του Μονάχου. Είναι όμως γνωστό: δεν αναζητεί, δεν βρίσκει και δεν παίρνει κανείς



Νικόλαος Γύζης
Οι ελεύθερες τέχνες με τα πνεύματά τους
[1878-1880]
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη

από τους άλλους παρά μονάχα αυτό που είναι προετοιμασμένος να πάρει. Δυο από τους προικισμένους εκπροσώπους της Σχολής του Μονάχου, ο Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904) και ο Νικόλαος Γύζης (1842-1901) βρίσκονταν στο Παρίσι το 1876, τον καιρό της δεύτερης ομαδικής έκθεσης των Ιμπρεσιονιστών. Δεν βρίσκουν ωστόσο τίποτε ενδιαφέρον στην πόλη του φωτός και βιάζονται να επιστρέψουν στο Μόναχο, όπως γράφουν οι ίδιοι.

Ας αποκαταστήσουμε όμως την αδικία της ιστοριογραφίας. Τριάντα χρόνια έφτασαν στην ελληνική ζωγραφική για να φτάσει στην ωριμότητα. Οι ζωγράφοι της ώριμης Σχολής του Μονάχου, αλλά και άλλοι ομότεχνοί τους που είχαν σπουδάσει σε άλλα ευρωπαϊκά κέντρα, όχι μόνο δεν έχουν να ζηλέψουν τίποτε από τους ακαδημαϊκούς ζωγράφους της Ευρώπης, αλλά είναι ίσως ανώτεροί τους. Ιδιαίτερα αν τους συγκρίνουμε με τους pompiers του Παρισιού. Η ζωγραφική τους ποιότητα, η σιγουριά στη σύνθεση, η χρωματική τους ευαισθησία δεν είναι οι μόνες αρετές που δικαιώνουν αυτή την κρίση. Εκείνο που τους διακρίνει κυρίως είναι μια ηθική υγεία, που μεταφράζεται σε αισθητική αρετή. Γιατί η κοινωνία που εξέφραζαν και στην οποία απευθύνονταν δεν είχε καμιά σχέση με τη διεφθαρμένη και σοφιστική αστική τάξη της δεύτερης αυτοκρατορίας του Ναπολέοντα Γ', που περνούσε βαθειά κρίση. Οι ζωγράφοι Νικηφόρος Λύτρας, Νικόλαος Γύζης, που διέπρεψε ως καθηγητής στην Ακαδημία του Μονάχου, ο Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-

1932), ο θαλασσογράφος Κωνσταντίνος Βολανάκης (1837-1907) έχουν φιλοτεχνήσει, ανάμεσα σε πολλά αξιότιμα έργα, και μερικά αριστουργήματα. Και πλάι σ' αυτούς, αρκετοί άλλοι ζωγράφοι που αντιπροσωπεύουν διαφορετικές τάσεις όπως οι Νικόλαος Κουνελάκης (1829-1869), Πολυχρόνης Λεμπέσης (1848-1913), ο Συμεών Σαββίδης (1859-1927) και ο Περικλής Πανταζής (1849-1884), που έδρασε στις Βρυξέλλες και συγκαταλέγεται ανάμεσα στους νεωτεριστές ζωγράφους, οι οποίοι εισήγαγαν τον Ιμπρεσιονισμό στο Βέλγιο. Αυτά όμως συμβαίνουν όταν ο Ιμπρεσιονισμός έχει ήδη ολοκληρώσει την ανανέωση της ζωγραφικής γλώσσας και οι επίγονοί του έχουν προετοιμάσει την επανάσταση της μοντέρνας τέχνης.

Με την ανανέωση της πολιτικής ζωής και την είσοδο στο προσκήνιο του μεγάλου Κρητικού πολιτικού Ελευθερίου Βενιζέλου και αργότερα με τις νίκες των Βαλκανικών Πολέμων (1912-1913) η εθνική ιδεολογία του ελληνισμού πλουτίζεται με νέες αποχρώσεις. Ο Περικλής Γιαννόπουλος (1869-1910) δίνει ένα νέο ορισμό στις αισθητικές αξίες που ενσαρκώνουν την ιδέα του ελληνισμού, ενώ ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός (1884-1951) εξαίρει μέσα στην ποίησή του την οικουμενική διάσταση της Ελλάδας. Στις αρχές του αιώνα οι συνθήκες έχουν λοιπόν ωριμάσει για μια ανανέωση. Ένα κοινό, έστω και περιορισμένο, είναι τώρα σε θέση να εννοήσει και να δεχτεί τα νέα ρεύματα. Οι πρώτες αίθουσες εκθέσεων δημιουργούνται. Ο άνεμος της ανανέωσης φτάνει και πνέει από παντού, όχι μόνο από το Παρίσι αλλά και από το Μόναχο, όπως έγινε λίγο αργότερα με τον έξοχο και τόσο μοντέρνο Νικόλαο Λύτρα (1883-1927).

Δύο Έλληνες της διασποράς, γεγονός που δεν είναι τυχαίο, φέρνουν στην αρχή του αιώνα την ποθητή ανανέωση στην ελληνική ζωγραφική: ο Αλεξανδρινός Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967) και ο Κωνσταντινοπολίτης Κωνσταντίνος Μαλέας (1879-1928). Η παιδεία τους, το κοσμοπολιτικό περιβάλλον των γενέθλιων πόλεων και οι σπουδές τους στην Ευρώπη τους είχαν προετοιμάσει για να εκπληρώσουν αυτό τον ρόλο. Μια γνήσια ζωγραφική υπαίθρου με ελεύθερη πινελιά και καθαρά χρώματα εκτοπίζει τελικά την ακαδημία. Ο ελληνικός υπαιθρισμός διαφέρει από τον Ιμπρεσιονισμό, που δεν μπόρεσε εξάλλου να μεταφράσει την ιδιαίτερη ποιότητα του μεσογειακού φωτός. Αυτή την ιδιαίτερη ποιότητα, την "πνευματικότητα" του ελληνικού φωτός και της ελληνικής φύσης προσπάθησε να ορίσει με εθνικιστική έξαρση και κάποια σύγχυση στις επιλογές και τα παραδείγ-



Κωνσταντίνος Μαλέας
Λαύριο, π. 1918-1920
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

ματα που επικαλείται ο Περικλής Γιαννόπουλος στην *Ελληνική Γραμμή*, ένα δοκίμιο που δημοσιεύτηκε το 1904 και άσκησε μεγάλη επίδραση στους καλλιτεχνικούς κύκλους.

Ο Κωνσταντίνος Μαλέας, που είχε σπουδάσει στο Παρίσι από το 1901 ως το 1908, παρέμενε πιστός στα μεταϊμπρεσιονιστικά ρεύματα. Το αραβούργημα της Αρ-Νουβώ, των Συμβολιστών και των Ναμπί επηρεάζει τη συνθετική δομή των ωραίων ελληνικών τοπίων του, που είναι γεμάτα ρυθμό. Πολύ μεγαλύτερη επίδραση άσκησε στην ελληνική τέχνη ο Κωνσταντίνος Παρθένης, που είχε σπουδάσει στη Βιέννη και στο Παρίσι (1909-1911). Η βιεννέζικη Sezession και ο γαλλικός Συμβολισμός επιβάλλονται τελικά και παραμερίζουν τις πρώτες υπαιθριστικές αναζητήσεις του έργου του. Οι επιδράσεις όμως αυτές εξελληνίζονται. Η αγάπη του προς τα αλληγορικά, μυθολογικά ή θρησκευτικά θέματα, ο ιδεαλισμός του, οι σχηματοποιήσεις του, που εμπνέονται κάποτε από το Βυζάντιο, η φωτεινότητα και η διαφάνεια των τόνων του, η άυλη τεχνική του, η πνευματικότητά του αναγνωρίστηκαν ως στοιχεία ταυτότητας μιας τέχνης κατεξοχήν ελληνικής. Οι αρχές του Περικλή Γιαννόπουλου βρήκαν στον Παρθένη την επαλήθευσή τους.

Η ήττα των Ελλήνων στη Μικρά Ασία, η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, ο αφανισμός των πανάρχαιων λίκνων του πολιτισμού της Ιωνίας, το ξερίζωμα ενάμισυ εκατομμυρίου Ελλήνων, που πήραν το δρόμο της προσφυγιάς, μεταφέροντας το δράμα τους στη μητέρα Ελλάδα, είναι γεγονότα που σφράγισαν τραυματικά τις συνειδήσεις των Ελλήνων. Από την πίκρα και την ηττοπάθεια θα γεννηθεί, σαν φυσική αντίδραση, μια νέα ανάγκη εθνικής αυτογνωσίας και αυτοβεβαίωσης.

Η επιστροφή στις πηγές, η μελέτη των αμεσότερων και πιο πρόσφατων μορφών του λαϊκού πολιτισμού, η ανακάλυψη λαϊκών καλλιτεχνών, ζωγράφων, μουσικών, εγγράφεται και ερμηνεύεται μέσα σ' αυτό το κλίμα. Η συμβολή των προσφύγων της Μικράς Ασίας σ' αυτό το κίνημα είναι σημαντική. Γι' αυτούς η παράδοση ήταν υπαρξιακή αλήθεια, ένας τρόπος επιβίωσης, γιατί βεβαίωνε την εθνική τους ταυτότητα. Ξεριζωμένοι και πικραμένοι προσηλώνονται πεισματικά στις αξίες που εγγυώνται τη μνήμη και τη συνέχεια.



Φώτης Κόντογλου
Αυτοπροσωπογραφία
Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή

Ο καλλιτέχνης που έμελλε να ενσαρκώσει την επιστροφή στις πηγές, όχι μόνο με τη ζωγραφική του αλλά και με τις θαυμαστές ιστορίες του, όπου ζωντανεύουν οι θρύλοι της Ανατολής, ήταν ο Φώτης Κόντογλου (1896-1965), από το Αϊβαλί της Μικράς Ασίας. Ο Κόντογλου απορρίπτει συνειδητά τα διδάγματα της παρισινής πρωτοπορίας που γνώριζε πολύ καλά, αφού από το 1915 ως το 1919 βρισκόταν στη



Κωνσταντίνος Παρθένης
Η πλαγιά, 1908
Εθνική Πινακοθήκη και
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

γαλλική πρωτεύουσα, για να αναζητήσει έμπνευση στο Βυζάντιο και τις ανατολικές πηγές του. Ο Κόντογλου έπαιξε ρόλο οδηγού και δασκάλου σε μια ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών, που προσδιόρισαν τη φυσιογνωμία της ελληνικής τέχνης. Ανάμεσα στους φίλους, που κήρυσσαν μαζί του την επιστροφή στην παράδοση, ήταν ο σπουδαίος αρχιτέκτονας Δημήτριος Πικιώνης (1887-1968). Στα έργα του η παράδοση παντρεύεται δημιουργικά με τις τεχνικές και αισθητικές απαιτήσεις της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.

Ο διάλογος με την παράδοση βρίσκεται στο επίκεντρο του προβληματισμού κι ενός άλλου σημαντικού ζωγράφου: του Σπύρου Παπαλουκά (1892-1957), στενού φίλου του Κόντογλου. Οι δυο καλλιτέχνες είχαν πορευτεί τον ίδιο δρόμο, είχαν κάμει τις ίδιες σπουδές στην Αθήνα και το Παρίσι. Η στάση τους όμως απέναντι στην παράδοση διέφερε ριζικά. Ο Παπαλουκάς πίστευε ότι μόνον όταν ξεκινάς από τις επείγουσες εκφραστικές ανάγκες του παρόντος και από τον προβληματισμό της σύγχρονης τέχνης μπορείς ν' ανταμώσεις δημιουργικά την παράδοση, να την κατανοήσεις και να αντλήσεις χρήσιμα και ζωντανά διδάγματα απ' αυτήν. Τα υποβλητικά τοπία του Παπαλουκά από το Άγιον Όρος και



Σπύρος Παπαλουκάς
Σκήτες Αγίου 'Ορους, 1924
Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή

τη Μυτιλήνη, αλλά και τα πνευματικότερα έργα της ωριμότητάς του επαληθεύουν και δικαιώνουν την επιλογή του.

Η στάση του Παπαλουκά απέναντι στην παράδοση αποτέλεσε το δημιουργικό κίνητρο και το βασικό αισθητικό πρόβλημα της "Γενιάς του Τριάντα". Ο νομπελίστας ποιητής Οδυσσέας Ελύτης και κορυφαίος εκπρόσωπος της ανανεωτικής αυτής γενιάς θα διατυπώσει αξιωματικά το ίδιο πιστεύω: "Το έργο τέχνης, όσο περισσότερο βυθισμένο βρίσκεται, σαν ουσία, μέσα στις ρίζες και στις πηγές ενός τόπου συγκεκριμένου και παράλληλα, όσο περισσότερο προσαρμοσμένο είναι σα μορφή, στο γενικότερο αισθητικό πνεύμα μιας εποχής, τόσο καλύτερα κερδίζει το έπαθλο του παγκόσμιου ενδιαφέροντος, τόσο αποτελεσματικότερα καταφέρνει ν' αντισταθεί στη φθορά του χρόνου… Μια τέτοια αντίληψη προοδευτική απαλλαγμένη από περιττούς φόβους, βοήθησε τους "μοντέρνους" να κοιτάξουν με καθαρότερο μάτι τον δικό τους τόπο και να στρέψουνε την προσοχή τους στις παραμελημένες ως τότε αξίες της Ανατολής" (*Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1974, σ. 388).

Ποια ήταν όμως η "Γενιά του Τριάντα"; Η "Γενιά του Τριάντα" έχει καθιερωθεί ως όρος και χρονικό πλαίσιο στο χώρο της λογοτεχνίας. Μέσα σ' αυτή τη δεκαετία εμφανίζεται στο προσκήνιο της πνευματικής μας ζωής μια ομάδα από νέους λογοτέχνες, κυρίως ποιητές αλλά και πεζογράφους, οι οποίοι συνδέονται με την εισαγωγή των πρωτοποριακών ρευμάτων στην Ελλάδα και τη συνειδητή προσπάθειά τους να τα πολιτογραφήσουν και να τους δώσουν ελληνική ιθαγένεια: Σεφέρης, Ελύτης, Εγγονόπουλος και Εμπειρίκος αποτελούν παραδείγματα αυτού του ελληνικού μοντερνισμού. Το άνοιγμα προς την Ευρώπη το είχε σαλπίσει τις παραμονές της δεκαετίας ένας νέος πεζογράφος ο Γ. Θεοτοκάς, μέσα από τις σελίδες του δοκιμίου του *Το Ελεύθερο Πνεύμα* (1929). Θεωρητικό όργανο της ομάδας ήταν το περιοδικό *Νέα Γράμματα* (1935-1941), που διηύθυνε ο νεαρός τότε κριτικός απολογητής της, Ανδρέας Καραντώνης. Η κατά προέκταση χρήση του όρου στις εικαστικές τέχνες είναι καταχρηστική. Εδώ δεν υπάρχει συγκροτημένη ομάδα με κοινό πρόγραμμα και σκοπούς. Ίσως θα ήταν σωστότερο να αναζητήσουμε κάποιες δεσπόζουσες αξίες στην περίοδο που ορίζεται από τους δυο μεγάλους πολέμους: τον Μεσοπόλεμο. Η Μικρασιατική Καταστροφή θέτει άλλωστε ένα σημαδιακό ορόσημο στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, που η "Γενιά του Τριάντα" το αφήνει απέξω. Ό,τι συμβαίνει λοιπόν στο χώρο των εικαστικών



Θεόφιλος
Χατζημιχαήλ
Αδάμ και Εύα
π. 1930
Εθνική Πινακοθήκη και
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτζου

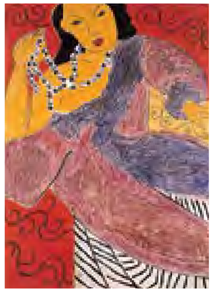
τεχνών στη δεκαετία του '30 δεν είναι παρά η φυσική εξέλιξη των ιδεολογικών και πλαστικών προβληματισμών που ορίζονται από τη σημαίνουσα χρονολογία του 1922.

Μέσα στο κλίμα της αναζήτησης αυθεντικών γηγενών πηγών έμπνευσης, καλλιτέχνες και πνευματικοί άνθρωποι ανακαλύπτουν τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, τον ζωγράφο της Εικονογραφίας του Αγώνα και τον λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο (1867/1873-1934). Απόδειξη ότι αυτές οι ανησυχίες ήταν παλαιότερες από τη δεκαετία του '30 είναι ότι ο Σεφέρης είχε "ανακαλύψει" τον Μακρυγιάννη και τον δραστικό ελληνικό του λόγο από το 1926, ενώ ο τεχνοκριτικός Στρατής Ελευθεριάδης (Tériade) είχε εντοπίσει τον Θεόφιλο στη Μυτιλήνη πέντε χρόνια πριν από τον θάνατό του (1934) και τον είχε βοηθήσει ώστε να αφοσιωθεί απερίσπαστος στην αγαπημένη του ζωγραφική. Η συγκομιδή αυτών των τελευταίων χρόνων αποτελεί σήμερα το κύριο σώμα των εκθεμάτων του Μουσείου Θεόφιλου στη Βαρειά της Λέσβου. Με τη φροντίδα του Tériade τα έργα του Θεόφιλου εκτέθηκαν στο Παρίσι και απέσπασαν ενθουσιαστικές κριτικές από διασημότητες όπως ο αρχιτέκτονας Le Corbusier και ο κριτικός της τέχνης Maurice Raynal.

Τα λαϊκά αυτά πρότυπα, Μακρυγιάννης, Παναγιώτης Ζωγράφος, Θεόφιλος θεοποιούνται και λατρεύονται, ιδιαίτερα στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '30, στα χρόνια της Μεταξικής δικτατορίας. Το πρωτοποριακό περιοδικό *Το 3ο μάτι* αφιερώνει δύο σελίδες στον Μακρυγιάννη τον Ιανουάριο-Μάρτιο του 1936, ενώ τα *Νεοελληνικά Γράμματα* αναδημοσιεύουν σε συνέχειες αποσπάσματα από τα *Απομνημονεύματα*

(1938). Μακρυγιάννης και Θεόφιλος συμπλέουν σε κείμενα λογοτεχνών (Σεφέρης-Ελύτης) και κριτικών της εποχής. Το ίδιο πνευματικό κλίμα εξηγεί και την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τον Περικλή Γιαννόπουλο και την *Ελληνική Γραμμή*. Το *3ο μάτι* αναδημοσιεύει απόσπασμα από το περιώνυμο κείμενο στο τεύχος 2, του 1936.

Ο ζωγράφος που ενσάρκωσε στα μάτια της νεοελληνικής κριτικής τις αξίες της ελληνικής τέχνης είναι ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989). Μαθητής του Παρθένη στη Σχολή Καλών Τεχνών, εργάζεται παράλληλα πλάι στον Κόντογλου επί τρία έτη (1931-1934). Ο Κόντογλου είχε δημιουργήσει γύρω του ένα κλίμα μοναστικής κοινότητας. Ο νέος και εξαιρετικά προικισμένος μαθητής μυείται στα μυστικά της βυζαντινής ζωγραφικής. Το 1934, μετά την αποχώρησή του από το εργαστήριο του Κόντογλου, ζωγραφίζει, ίσως από αντίδραση, μερικούς πίνακες μετακυβιστικούς αλλά και με σουρεαλιστικά στοιχεία. Παράλληλα ανακαλύπτει τη γοητεία των διαφημίσεων του Καραγκιόζη που ζωγράφιζαν οι καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών, όπως ο Ευγένιος Σπαθάρης, και τις πλαστικές αξίες του έργου του Θεόφιλου. Η ζωγραφική του φαίνεται να συναιρεί όλες αυτές τις επιδράσεις δημιουργώντας ένα στυλιστικό ιδίωμα που θυμίζει έντονα τον Ματίς (Henri Matisse, 1869-1954). Άλλωστε ο ίδιος ομολογεί: "Το 1937 επιστρέφω στην Ελλάδα από το Παρίσι. Ο ελληνικός ήλιος, η παντοτινή μου αγάπη για τις ρεκλάμες του Καραγκιόζη, για τον Θεόφιλο, για την αγνότητα της μεσογειακής ζωγραφικής, με οδηγούν σε μια ζωγραφική σαν του Ματίς, ενώ θέλω να



Henri Matisse
Η Ασία
Ιδιωτική συλλογή



Γιάννης Τσαρούχης
Νέος που διαβάζει το *Ελληνικόν Μέλλον*, 1936
Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή



Ο Φώτης Κόντογλου, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος με τον ηγούμενο της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα το 1932

κάνω Κουρμπέ". Αργότερα, λίγο πριν από τον πόλεμο, ο Γιάννης Τσαρούχης θα στραφεί προς τα διδάγματα της ελληνιστικής ζωγραφικής, των ψηφιδωτών, των νεκρικών προσωπογραφιών του Φαγιούμ.

Ο Τσαρούχης δεν αργεί να καταλάβει τα κοινά στοιχεία που συνδέουν τις τεχνοτροπίες που διαδέχτηκαν η μια την άλλη στη λεκάνη της Μεσογείου από την εποχή των ελληνικών αγγείων μέχρι τη βυζαντινή τέχνη και τέλος την τέχνη της Αναγέννησης: "Για μένα", δηλώνει στο ίδιο κείμενο* ο καλλιτέχνης, "δεν υπάρχουν τεχνοτροπίες εχθρικές η μια από την άλλη: η ανατολίτικη και η δυτική, η μοντέρνα και η παλιά… Ο ένας τρόπος είναι ο ανατολίτικος, που βασίζεται στο χρώμα και τους αρμονικούς συνδυασμούς του και στην αναδημιουργία της φόρμας, και μοιραία στον βιασμό της προοπτικής, και ο άλλος ο ελληνικός ή ελληνιστικός, που κατά βάση είναι ο ίδιος με τον ανατολίτικο -αρμονία γραμμών, αρμονία χρωμάτων- αλλά που προσπαθεί να δώσει αντικειμενικά σαν ένας καθρέφτης σχεδόν, την πραγματικότητα, δηλαδή που σέβεται λίγο ή πολύ την προοπτική. Δεν χωρίζει χάος τις δυο αυτές τεχνοτροπίες , και σε πολλούς ζωγράφους…συμβιβάζονται. Δεν είμαι διχασμένος αλλά μελετώ συχνά χωριστά τις δυο μοναδικές δυνατότητες αναπαράστασης του πραγματικού". Την τέχνη της Αναγέννησης ο Τσαρούχης την προσεγγίζει και την εννοεί σαν Έλληνας, μέσα από τις πηγές της, μέσα από την ελληνιστική τέχνη. Έτσι δεν βλέπει κανένα διχασμό στις επιλογές και στη δημιουργία του. Και οι δυο κατευθύνσεις ανήκουν στην πολιτιστική κληρονομιά του Έλληνα. Ανάλογη αφετηρία, ανάλογη πορεία, με διαφορετική πάντως κατάληξη, είχε και ο συμμαθητής του Τσαρούχη Διαμαντής Διαμαντόπουλος (1914-1995), ένα πλούσιο ζωγραφικό ταλέντο επίσης.

Ανάμεσα στους μαθητές του Κόντογλου αξίζει την ποσοχή μας ο Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985), ο μόνος ζωγράφος που μπορεί να θεωρηθεί σαν ακόλουθος του Τζόρτζιο ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico,1888-1978) στην Ελλάδα. Η ζωγραφική του Εγγονόπουλου εμπνέεται όχι τόσο από τη μεταφυσική περίοδο του ντε Κίρικο, όσο από το ύστερο ύφος του. Η πρωτοτυπία του έγκειται όχι μόνο στο μυθικό ρεπερτόριο της θεματικής του, αλλά επίσης στις τεχνοτροπικές σχέσεις που διατηρεί πάντοτε τόσο με τη βυζαντινή τέχνη όσο και με τη λαϊκή ζωγραφική.

Ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994) ένα πρώιμο ταλέντο, υπήρξε κι αυτός μαθητής του Παρθένη. Με το δάσκαλό του τον

* Βλ. "Τσαρούχη απολογία", περ. *Ζυγός*, τ. 4, 1973, σ. 35



Νίκος Εγγονόπουλος
Ερμής εν αναμονή
1939
Συλλογή Ελένης Εγγονοπούλου, Δάνειο διαρκείας στην Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

συνδέει η φωταύγεια των τόνων του και η πνευματικότητα που αποπνέουν τα έργα του. Το 1922 πηγαίνει στο Παρίσι όπου κάνει σπουδές λογοτεχνίας και τέχνης. Μολονότι υπήρξε μαθητής του Έλληνα χαράκτη Γαλάνη και του Γάλλου ζωγράφου Bissière (Μπισιέρ), επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τη μετακυβιστική περίοδο της ζωγραφικής του Πικάσσο. Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας κατάφερε ωστόσο να "εξελληνίσει" τον Κυβισμό, μεταβάλλοντας αυτή τη διανοητική έκφραση σε μια ζωγραφική υπαίθρου. Μετά την επιστροφή του από το Παρίσι το 1934 ο καλλιτέχνης συνεργάζεται με τον αρχιτέκτονα Πικιώνη, τον ζωγράφο Παπαλουκά, τον λογοτέχνη Στρατή Δούκα και άλλους πνευματικούς ανθρώπους στην επιθεώρηση *Το 3ο μάτι* (1936-1937), θεωρητικό όργανο της ιδέας του συγκρητισμού μεταξύ των παραδοσιακών τεχνών και των ρευμάτων της πρωτοπορίας.

Το 1936 επιβλήθηκε στην Ελλάδα η στρατιωτική δικτατορία του Μεταξά. Είναι φυσικό να αναρωτηθούμε ποια στάση κράτησε απέναντι στη τέχνη, ποια ήταν η επίσημη αισθητική της δικτατορίας και ποια η πολιτιστική πολιτική που ακολούθησε. Την εποχή αυτή τα ρεύματα που περιγράψαμε πιο πάνω είχαν ήδη διαμορφωθεί. Το σύνθημα της επιστροφής στην παράδοση ταίριαζε απόλυτα στην εθνικιστική ιδεολογία του αυταρχικού ολοκληρωτισμού. Ο Μουσολίνι είχε δώσει το παράδειγμα με την εύνοια που είχε δείξει στην ομάδα Novecento* (20ός αιώνας), με ανάλογες τάσεις επιστροφής στη

γηγενή ιταλική παράδοση. Ο Μεταξάς ήταν αρκετά ευφυής ώστε να επωφεληθεί και να εκμεταλλευτεί την κατάσταση που βρήκε ήδη προετοιμασμένη. Έτσι δεν χάνει επίσημη ευκαιρία να μην χαιρετίσει την "ελληνικότητα" και τον εθνικό χαρακτήρα της τέχνης του καιρού του.

Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας, σχολιάζοντας την πρόσκληση του Μεταξά για τη δημιουργία μιας γνήσιας ελληνικής τέχνης, γράφει τον Ιανουάριο του 1938 ένα άρθρο στο περιοδικό *Νέο Κράτος*, επίσημο όργανο του καθεστώτος. Ανάλογο προβληματισμό αναπτύσσει και ο Κωνσταντίνος Τσάτσος στον περιώνυμο *Διάλογο για την ποίηση* με τον Γιώργο Σεφέρη, που δημοσιεύτηκε το 1938-1939 στα περιοδικά *Προπύλαια* και *Νέα Γράμματα*, υπό μορφήν δοκιμίων. Ο ζωγράφος διαπιστώνει ότι οι σύγχρονοί του Έλληνες καλλιτέχνες κάνουν μια συνειδητή προσπάθεια για τη δημιουργία μιας αυθεντικά ελληνικής τέχνης. Για να πετύχουν, ο Γκίκας πιστεύει ότι πρέπει να μελετήσουν τη λαϊκή τέχνη, τη "μόνη γνήσια παράδοση που υφίσταται". Εκεί μονάχα μπορούν οι δημιουργοί να ανακαλύψουν τους μονιμότερους χαρακτήρες της ελληνικής καλλιτεχνικής παράδοσης. Ο ίδιος αναζητεί και ταυτίζει τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του ελληνικού υπαίθρου, που επαληθεύονται διαχρονικά στην ελληνική τέχνη:
1. Κύριο χαρακτηριστικό του ελληνικού υπαίθρου θεωρεί την "αϋλότητα" του ελληνικού φωτός, που δεν έχει σχέση με τον "ζωγραφικό" φωτισμό άλλων χωρών που περιέχει γκρίζα. Εδώ τα σχήματα γράφονται καθαρά, οι σκιές είναι σχεδόν σκληρές.
2. "Ο ορεινός χαρακτήρ της ελληνικής φύσεως" κάνει "κάθε βράχο, κάθε πέτρα… ένα πρίσμα, μια γλυπτική ακατέργαστη".
3. Η ξηρότητα επιβάλλει το ξηρό σχέδιο, το γεωμετρικό. Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας αναγνωρίζει αυτό το γεωμετρικό σχήμα, σε μια αδιάλειπτη συνέχεια από την αρχαία αγγειογραφία ως τη βυζαντινή τέχνη και τα λαϊκά κεντήματα και κεραμικά.
4. Αναγνωρίζει το πρωτείο του σχεδίου έναντι του χρώματος, την κυριαρχία της νόησης έναντι του συναισθήματος.
5. "Στην ελληνική τέχνη δεν υπάρχει κιαροσκούρο". Το χρώμα δεν είναι ατμοσφαιρικό. Ως επί το πλείστον το χρώμα είναι καθαρό και τοποθετημένο σε μονοκόμματες επιφάνειες χωρίς διακυμάνσεις. Το "μοντελέ είναι σπάνιο". Σύμφωνα με τον ζωγράφο, σχήμα και χρώμα είναι δυο ενότητες που δεν τις αντιλαμβανόμαστε ούτε ταυτόχρονα ούτε με τον ίδιο τρόπο.

*Μέλη της ομάδας Novecento ήταν οι Funi, Oppi, Campigli και παλαιοί φουτουριστές, όπως οι Carà, Russolo, αλλά και πρώην "μεταφυσικοί" όπως ο Morandi και ο De Chirico.

6. Η ελληνική τέχνη όλων των εποχών έχει, κατά τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα, ένα χαρακτήρα έντονα διακοσμητικό.
7. Η ελληνική τέχνη έχει αρμονικές αναλογίες που στηρίζονται είτε σε μαθηματικές αναλογίες είτε κάποτε επιτυγχάνονται με το ένστικτο και μόνο του καλλιτέχνη.
8. Η ελληνική τέχνη αποφεύγει τη δουλική αναπαραγωγή της φύσης. Προτιμά να την αναδημιουργεί, ξεκινώντας από αφηρημένα στοιχεία.
9. Εκείνο που ιδιαίτερα διακρίνει την ελληνική από την ξένη δημιουργία είναι το πνεύμα.
10. Τη θρησκευτική έμπνευση έχει αντικαταστήσει σήμερα ένα είδος "πλαστικής μεταφυσικής γεωμετρικού χαρακτήρος".

Μια κριτική ανάγνωση αυτού του κειμένου μας αποκαλύπτει την ιδεολογική και αισθητική στρωματογραφία του. Η έμφαση που δίνεται στην πνευματική ποιότητα και στον άυλο χαρακτήρα του ελληνικού φωτός κατάγεται από την *Ελληνική Γραμμή* του Περικλή Γιαννόπουλου, που έθεσε τις βάσεις για τη δημιουργία της αισθητικής της ελληνικότητας. Η ιδέα της "ομοιογραφίας", που διαθέτει ο πλαστικός κώδικας της ελληνικής τέχνης σ' όλη τη μακρά πορεία της, απηχεί την εθνική-εθνικιστική ιδεολογία της αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνισμού. Η έμφαση που δίνεται στις αξίες της λαϊκής τέχνης, που εξομοιώνεται με τη μεγάλη τέχνη, εκφράζει τον προβληματισμό της Γενιάς του Τριάντα. Καινούρια και αιφνίδια είναι η εξίσωση ανάμεσα στους ειδικούς χαρακτήρες μιας ελληνικής γλώσσας και στα ειδικά χαρακτηριστικά της μοντέρνας τέχνης. Παράδοση και μοντέρνα τέχνη ενεργούν εδώ σαν αμφίδρομοι καταλύτες αμοιβαίας δράσης. Με τη βοήθεια της μιας συντελείται η κατανόηση και οικειοποίηση της άλλης. Για τη Γενιά του Τριάντα η διπλή αυτή αναφορά στην παράδοση και στη μοντέρνα τέχνη δεν παρουσίαζε καμιά αντίφαση. Αντίθετα ήταν η αναγκαία συνθήκη που εξασφάλιζε στην τέχνη τον εθνικό της χαρακτήρα, την ελληνικότητά της. Οι αρχές της πρωτοπορίας επαληθεύονταν στα ζωντανά και οικεία διδάγματα της βυζαντινής και της λαϊκής τέχνης. Η εμπειρία της μοντέρνας τέχνης δικαίωνε και καταξίωνε μορφές τέχνης, που ως τότε θεωρούνταν πρωτόγονες και αδέξιες. Ό,τι ήταν ελληνικό ήταν ταυτόχρονα και αυτόματα μοντέρνο.

Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα



Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας
Σπίτια σε ξηρό τοπίο,
1978
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

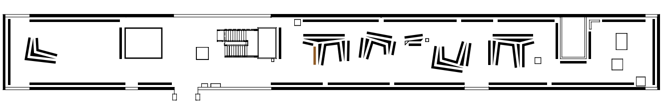
Σημείωση : Το εισαγωγικό τμήμα του παραπάνω κειμένου δημοσιεύτηκε ως εισαγωγή στο βιβλίο του Αντώνη Κωτίδη, *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική 19ου αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

ΑΓΝΩΣΤΟΣ
ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΒΙΑΣ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΤΖΑΓΚΑΡΟΛΑΣ

Μετά την άλωση της Κωνσταντινουπόλεως (1453), η βυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση συνεχίζεται σε νέα κέντρα που δημιουργούνται εκτός της Οθωμανικής επικράτειας, ιδιαίτερα στην ενετοκρατούμενη Κρήτη. Διακόσιοι περίπου επώνυμοι ζωγράφοι, οργανωμένοι σε συντεχνίες, σύμφωνα με το ιταλικό πρότυπο, έδρασαν στον Χάνδακα τον 16ο αιώνα. Οι εικόνες της "Κρητικής Σχολής" ήταν ξακουστές και περιζήτητες και πέρα από τα όρια του νησιού. Πολλοί από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής ήταν "δίγλωσσοι", αφού μπορούσαν να ζωγραφίζουν και alla greca και alla latina, σύμφωνα δηλαδή με τη δυτική αναγεννησιακή τεχνοτροπία. Κάποτε μάλιστα οι δύο τεχνοτροπίες συνυπάρχουν πλάι-πλάι, όπως στις εικόνες ενός από τους κυριότερους εκπροσώπους της Σχολής, του Μιχαήλ Δαμασκηνού, σύγχρονου του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

Μετά την άλωση και του Χάνδακα από τους Τούρκους το 1669, πολλοί καλλιτέχνες θα βρουν καταφύγιο στα ενετοκρατούμενα Επτάνησα, ιδιαίτερα στη Ζάκυνθο και την Κέρκυρα, όπου θα συνεχίσουν να ζωγραφίζουν εικόνες με το ίδιο πνεύμα και με την ίδια τεχνική (αυγοτέμπερα σε σανίδι). Σιγά-σιγά όμως, καθώς οι σχέσεις με τη Βενετία γίνονται στενότερες, το βυζαντινό ιδίωμα υποχωρεί και επικρατεί η δυτική τεχνοτροπία. Η ζωγραφική από ιδεαλιστική και συμβολική τείνει να γίνει ρεαλιστική, από υπερβατική, εγκόσμια, από επίπεδη, τριδιάστατη, με τη βοήθεια της προοπτικής. Μεγάλες θρησκευτικές συνθέσεις, ζωγραφισμένες σε μουσαμά με ψευδαισθησιακά τεχνάσματα, κατά το πρότυπο του ιταλικού μπαρόκ, στολίζουν τις οροφές των εκκλησιών (ουρανίες). Παράλληλα αναπτύσσεται και ευδοκιμεί η τέχνη της προσωπογραφίας.







Ανδρέας Παβίας
(β' μισό 15ου αι.)
Η Σταύρωση
Αυγοτέμπερα σε ξύλο
80 x 60 εκ.
Κληροδότημα Αλεξ. Σούτζου
αρ. έργου 144



Στέφανος Τζαγκαρόλας
(τέλος 17ου αι.- αρχές 18ου αι.)
Η προσκύνηση των ποιμένων
π. 1688-1700
Αυγοτέμπερα σε ξύλο
98 x 80 εκ.
Κληροδότημα Αλεξ. Σούτζου
αρ. έργου 147

Άγνωστος
Η Παναγία του ισχυρού μανδύα
μέσα 15ου αι.
Αυγοτέμπερα σε ξύλο
108 x 85,5 εκ.
Αγορά από τα χρήματα του κληροδοτήματος Αλεξ. Σούτζου
αρ. έργου 2156

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ (EL GRECO) 1541-1614

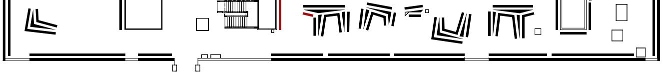
Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος γεννιέται το 1541 στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα, το σημερινό Ηράκλειο Κρήτης, από γονείς ορθόδοξους και εύπορους. Διδάσκεται ζωγραφική και τα κλασικά γράμματα. Ζωγραφίζει εικόνες στο ύφος της μεταβυζαντινής κρητικής σχολής, όπου συνδυάζονται και επιδράσεις από την ιταλική Αναγέννηση.

Το 1567 ο Θεοτοκόπουλος φεύγει από τον Χάνδακα και έρχεται στη Βενετία, όπου μαθητεύει στο μεγάλο Βενετό ζωγράφο Τισιανό και εξοικειώνεται απόλυτα με την τέχνη της βενετσιάνικης σχολής της Αναγέννησης, που τη χαρακτηρίζει το πλούσιο χρώμα.

Το 1570 αναχωρεί από τη Βενετία για τη Ρώμη. Φιλοξενείτοι στο ανάκτορο του Καρδινάλιου Αλέξανδρου Φαρνέζε, όπου γνωρίζει πολλούς διανοούμενους. Ανάμεσά τους είναι και ο βιβλιοθηκάριος του Καρδινάλιου, ο λόγιος Φούλβιο Ορσίνι, που θα γίνει συλλέκτης έργων του Γκρέκο. Ο Θεοτοκόπουλος εγγράφεται το 1572 στην Ακαδημία του Ευαγγελιστή Λουκά, που ήταν προστάτης των ζωγράφων. Ζωγραφίζει πίνακες όπου το πλούσιο βενετσιάνικο χρώμα συνδυάζεται με τις ψηλόλιγνες δυναμικές μορφές των Ρωμαίων μανιεριστών.

Το 1577 ο Γκρέκο φεύγει για την Ισπανία, όπου πηγαίνουν πολλοί Ιταλοί καλλιτέχνες για να εργαστούν στη διακόσμηση του ανακτόρου του Εσκοριάλ. Η παράξενη τέχνη του Θεοτοκόπουλου δεν αρέσει στο βασιλιά της Ισπανίας Φίλιππο Β΄. Ο Γκρέκο εγκαθίσταται οριστικά στο Τολέδο, την παλιά αυτοκρατορική πρωτεύουσα της Ισπανίας, που εξακολουθούσε - και μετά τη μεταφορά της έδρας του αυτοκράτορα στη Μαδρίτη, που έγινε το 1561 - να είναι η θρησκευτική πρωτεύουσα της Ισπανίας. Εκεί ο υπερήφανος Κρητικός ζει σε ένα ανάκτορο, έχει μια πλούσια βιβλιοθήκη με αρχαίους συγγραφείς και κάνει παρέα με άρχοντες, διανοούμενους και ανώτερους κληρικούς. Έχει πλούσια πελατεία, αναλαμβάνει μεγάλες παραγγελίες και ζωγραφίζει πολλά και θαυμάσια έργα, όπως το *Εσπόλιο, Η Ταφή του Κόμητα Οργκάδ* κ.ά.

Μακριά από τις επιδράσεις των Ιταλών και από το θόρυβο της αυλής, ο Γκρέκο ανακαλύπτει τον βαθύτερο εαυτό του και δημιουργεί μια τέχνη με υψηλή πνευματικότητα, όπου Βυζάντιο, Αναγέννηση και Μανιερισμός συγχωνεύονται σε ένα ολότελα πρωτότυπο και μοναδικό ύφος.





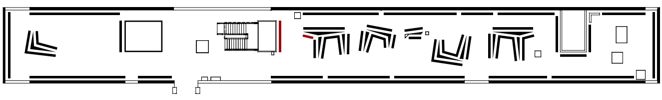


Δομήνικος
Θεοτοκόπουλος
(1541-1614)
Η ταφή του Χριστού
π. 1568-1570
Τέμπερα και λάδι σε ξύλο
51,5 x 43 εκ.
αρ. έργου 9979

Δομήνικος
Θεοτοκόπουλος
(1541-1614)
Ο Άγιος Πέτρος
π. 1600-1607
Λάδι σε μουσαμά
68,5 x 53 εκ.
αρ. έργου 9027



Ο Θεοτοκόπουλος πέθανε το 1614 στο Τολέδο, χωρίς να ξαναγυρίσει ποτέ στην πατρίδα που τόσο λάτρευε. Τα έργα του τα υπέγραφε πάντοτε ελληνικά με βυζαντινούς χαρακτήρες: "Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ο Κρης εποίει". Άφησε ένα γιό, τον Γιώργη Μανουήλ, που έγινε αρχιτέκτονας και ζωγράφος.





Δομήνικος Θεοτοκόπουλος
(1541-1614)
Η συναυλία των αγγέλων
π. 1608-1614
Λάδι σε μουσαμά, 115 x 217 εκ.
αρ. έργου 152

ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΒΛΙΧΟΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΟΞΑΡΑΣ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΔΟΞΑΡΑΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΙΑΤΡΑΣ

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΚΑΛΛΥΒΩΚΑΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΝΤΟΥΝΗΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΟΡΑΗΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΟΥΤΟΥΖΗΣ

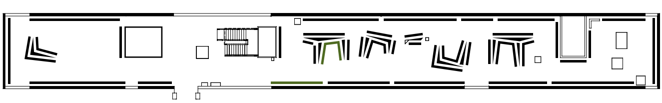
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΠΑΧΗΣ

Μετά την κατάκτηση της Κρήτης από τους Τούρκους (1669), η στρατηγική και εμπορική σημασία των Ιονίων νήσων, που βρίσκονταν πάντα στην κατοχή των Ενετών, αυξάνεται. Πολλοί αγιογράφοι της Κρητικής Σχολής καταφεύγουν στα Επτάνησα, ιδιαίτερα στη Ζάκυνθο και την Κέρκυρα, συνεχίζουν να εργάζονται εκεί, και δημιουργούν μια τοπική παράδοση. Τα δυτικά τεχνοτροπικά στοιχεία, που είχαν ήδη εμφανιστεί στις εικόνες της Κρητικής Σχολής, ενισχύονται και επικρατούν. Έτσι στα Επτάνησα συντελείται η βαθμιαία μετάβαση από το ανατολικό βυζαντινό ιδίωμα στο δυτικό κοσμικό ύφος, που επιβάλλεται ακόμη και στη θρησκευτική ζωγραφική. Το χρυσό βάθος, υπερβατικό σύμβολο του απείρου, του άχρονου και αιώνιου, εγκαταλείπεται. Με τη βοήθεια της προοπτικής, ο χώρος αποδίδεται ψευδαισθησιακά και ενοικείται από μορφές που, με τον σκιοφωτισμό, αποκτούν όγκο και σωματική υπόσταση. Οι αλλαγές αυτές συνδέονται με την τεχνική της ελαιογραφίας σε καμβά, που αντικαθιστά τη βυζαντινή τεχνική της αυγοτέμπερας σε σανίδι.

Παράλληλα εμφανίζονται νέα ζωγραφικά είδη: οι "ουρανίες" είναι μνημειακές ψευδαισθησιακές συνθέσεις με έντονο σκηνογραφικό χαρακτήρα που κοσμούν τις οροφές των μονόκλιτων εκκλησιών, πλαισιωμένες από περίτεχνες επίχρυσες κορνίζες.

Οι "ουρανίες" εμπνέονται από τις μπαρόκ ψευδαισθησιακές συνθέσεις της ιταλικής τέχνης. Εισηγητής των καινοτομιών που περιγράψαμε είναι ο Παναγιώτης Δοξαράς (1662-1729), που αποτέλεσε τη γέφυρα ανάμεσα στη μεταβυζαντινή και τη δυτική παράδοση. Ο Παναγιώτης Δοξαράς φιλοδόξησε να στηρίξει και θεωρητικά τις καινοτομίες του, μεταφράζοντας τις ιταλικές πραγματείες περί ζωγραφικής του Αλμπέρτι, του Λεονάρντο ντα Βίντσι, του Ανδρέα Πότσο κ.ά. Ένας άλλος τύπος θρησκευτικών συνθέσεων που κοσμούσαν τις εκκλησίες ήταν οι λιτανείες. Οι μεγάλες αυτές ζωφοροειδείς συνθέσεις απεικονίζουν όχι μόνο το γνωστό θρησκευτικό έθιμο αλλά και την ταξική δομή της κοινωνίας των Ιονίων, με τον κλήρο, τις συντεχνίες αλλά και τη διάκριση σε ευγενείς, αστούς και ποπολάρους.

Η τάξη των ευγενών αλλά κυρίως η ανάπτυξη της αστικής τάξης εξηγεί και την άνθηση του κοσμικού είδους της προσωπογραφίας στα Επτάνησα, από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Η αστική προσωπογραφία έχει εμβληματικό χαρακτήρα: η στάση, η περιβολή και τα στοιχεία που τη συνοδεύουν τονίζουν την τάξη, το επάγγελμα, τη θέση του ατόμου μέσα στην κοινωνία: Συχνά όμως αποτελούν και





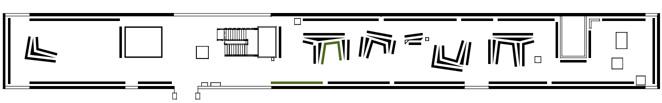
Παναγιώτης Δοξαράς;
(1662-1729)
Παναγία, π. 1700
Λάδι σε μουσαμά
43 x 32,5 εκ.
Κληροδότημα
Β. Ευδομαδόπουλου
αρ. έργου 3570

Νικόλαος Δοξαράς
(1706/10-1775)
**Το «γενέσιον»
της Θεοτόκου**
π. 1753 - 1754
Λάδι σε μουσαμά, 45 x 34 εκ.
αρ. έργου 149



διεισδυτικά ψυχογραφήματα. Στο είδος αυτό διακρίθηκαν στην πρώτη περίοδο δύο ιερωμένοι, ο Νικόλαος Κουτούζης (1741-1813), που υπήρξε και δηκτικός σατιρικός ποιητής, και ο μαθητής του Νικόλαος Καντούνης(1767-1834).

Η ώριμη Επτανησιακή Σχολή, που αντιστοιχεί στη φάση της αγγλικής προστασίας του 19ου αιώνα, απηχεί τις κοινωνικές εξελίξεις αλλά και τις αλλαγές που συντελέστηκαν στον χώρο των εικαστικών τεχνών. Τα πορτρέτα χάνουν τον εμβληματικό τους χαρακτήρα. Την άκαμπτη πόζα διαδέχεται μια πιο άνετη στάση των μοντέλων, που ιδρύουν έναν διάλογο με τον θεατή (Καλλυβωκάς, Ιατράς, Άβλιχος). Ο Γεώργιος Άβλιχος (1842-1909) διακρίνεται όχι μόνο για την ποιητική πνοή που χαρακτηρίζει τις προσωπογραφίες του αλλά και γιατί είναι από τους ελάχιστους Έλληνες καλλιτέχνες του 19ου αιώνα που αποφεύγει την καφετιά άσφαλτο των ακαδημαϊκών (το μπιτούμ) και ζωγραφίζει με καθαρά και φωτεινά χρώματα. Παράλληλα με τις δύο κύριες θεματικές κατηγορίες-θρησκευτική ζωγραφική και προσωπογραφία-στην επτανησιακή τέχνη συναντούμε επίσης και άλλα είδη, όπως ηθογραφικές σκηνές, τοπία και νεκρές φύσεις.







Νικόλαος Κουτούζης
(1741-1813)
Προσωπογραφία κυρίας με διάδημα
π. 1800
Λάδι σε μουσαμά
86 x 70 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 819



Νικόλαος Κουτούζης
(1741-1813)
Προσωπογραφία ευγενούς με περούκα
π. 1800
Λάδι σε μουσαμά
85 x 63 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 729

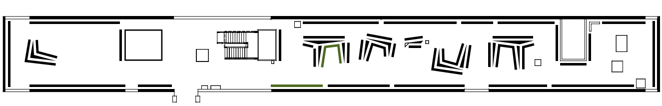
Νικόλαος Καντούνης
(1767-1834)
Αυτοπροσωπογραφία
π. 1820
Λάδι σε μουσαμά
109,5 x 84,5 εκ.
αρ. έργου 2978



Χαράλαμπος Παχής
(1844-1891)
Πρωτομαγιά στην Κέρκυρα, π. 1875-1880
Λάδι σε μουσαμά
61 x 50 εκ.
Κληροδότημα Γ. Αβέρωφ
αρ. έργου 483



Χαράλαμπος Παχής
(1844-1891)
Τοπίο από την Κέρκυρα, 1873
Λάδι σε μουσαμά
53 x 73 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 439





Γεώργιος Άβλιχος (1842-1909)
Κοπέλα στο παράθυρο, 1877
Λάδι σε μουσαμά, 63,5 x 50,2 εκ., αρ. έργου 4167

19ος ΑΙΩΝΑΣ
Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ
ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΤΟΥ ΟΘΩΝΑ 1832-1862

Η ιστορία της νεοελληνικής τέχνης ταυτίζεται χρονικά με την ιστορία του ελεύθερου ελληνικού κράτους και ως ένα βαθμό εκφράζει τις ιδεολογικές του επιλογές. Αυτό ισχύει τουλάχιστον για τις πρώτες καθοριστικές δεκαετίες, όταν διαμορφώνονται οι θεσμοί και διαρθρώνεται ταξικά και λειτουργικά η κοινωνική εικόνα του νεαρού βασιλείου. Ο θεσμικός και λειτουργικός ρόλος της τέχνης διαφαίνεται στην επείγουσα μέριμνα του νέου κράτους να ιδρύσει το Σχολείο των Τεχνών (31 Δεκεμβρίου 1836), να φέρει ξένους δασκάλους και να στείλει υποτρόφους κυρίως στο Μόναχο, ώστε, παράλληλα με τους άλλους θεσμούς, να "εξευρωπαΐσει" και τη γλώσσα της ζωγραφικής.

Πράγματι, οι μόνες καλλιτεχνικές εκφράσεις που υπήρχαν στην Ελλάδα πριν από την Ανεξαρτησία, η λαϊκή τέχνη και η φθίνουσα μεταβυζαντινή παράδοση στη θρησκευτική ζωγραφική, δεν μπορούσαν να ανταποκριθούν στις προσδοκίες της άρχουσας τάξης για τον ρόλο της τέχνης στο νέο βασίλειο.

Η ανοικοδόμηση της Αθήνας, της νέας πρωτεύουσας, προχωρεί. Δημόσια κτήρια και ανάκτορα χρειάζονται επειγόντως ζωγράφους και γλύπτες για να τα διακοσμήσουν, αρχαίοι και νέοι ήρωες περιμένουν τους καλλιτέχνες για να μνημονεύσουν τα κατορθώματά τους και να διαφυλάξουν τη σεπτή φυσιογνωμία τους ως παράδειγμα ηρωισμού και κλέους για τις επερχόμενες γενιές. Η νέα άρχουσα τάξη επιζητεί την εικόνα της ως επιβεβαίωση της θέσης της στην κοινωνική ιεραρχία. Η τέχνη καλείται να συμπράξει στη διαμόρφωση της νέας κοινωνίας ως καταλυτική μορφοποιητική δύναμη, ξαναβρίσκοντας την πρωτογενή της λειτουργία.

Η ιστορική ζωγραφική και η προσωπογραφία δεσπόζουν, όπως είναι φυσικό, σ' αυτή την πρώτη περίοδο της ελληνικής τέχνης. Η πρώτη έχει πιο επίσημο χαρακτήρα, μια και προορίζεται να στολίσει κυρίως δημόσια κτήρια, η δεύτερη μας δίνει με τρόπο εξαιρετικά ομιλητικό, την εικόνα μιας νέας αστικής τάξης με προφανή τα σήματα της αγροτικής της καταγωγής. Πλάι σ' αυτά τα κυρίαρχα είδη, κάνουν δειλά-δειλά την εμφάνισή τους και άλλες θεματικές κατηγορίες, που αναπτύσσονται συχνά από καλλιτέχνες της ελληνικής διασποράς ή σχετίζονται με την περίοδο των σπουδών τους στις ξένες ακαδημίες.

Ποια είναι όμως τα κέντρα που φωτίζουν και καθοδηγούν αυτή την πρώτη περίοδο της νεοελληνικής τέχνης; Αντίθετα απ' ό,τι πιστεύεται συνήθως, διδάγματα και καλλιτέχνες έρχονται από όλα τα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα: από την Ιταλία, τη Γαλλία, την Αυστρία και φυσικά από το Μόναχο. Πολυφωνία λοιπόν υπάρχει, αλλά πολυφωνία συμφωνική, που συνηχεί και συνεκβάλλει τελεολογικά στον διστακτικό, επαρχιακό ακαδημαϊσμό της πρώτης ελληνικής τέχνης, που συχνά ωστόσο μας δίνει δείγματα γοητευτικής πρωτοτυπίας. Γιατί τελικά ο χαρακτήρας και η ποιότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας δεν ορίζονται από τα κέντρα που τη φωτίζουν αλλά από τον ορίζοντα προσδοκίας του κοινού στο οποίο απευθύνεται. Και είναι αυτονόητο: κάθε μορφή νεωτερισμού και επανάστασης στην τέχνη προϋποθέτει μακρά καλλιτεχνική παράδοση και μια κοινωνική ομάδα έστω και ολιγάριθμη, που θα τη δεχτεί και θα τη στηρίξει. Οι προϋποθέσεις αυτές απουσίαζαν δραματικά από το νεαρό βασίλειο. Θα χρειαστεί να διανύσει περισσότερο από μισό αιώνα ελεύθερου βίου για να δημιουργηθούν οι ιστορικοί και κοινωνικοί όροι μιας καλλιτεχνικής ανανέωσης.

«Η ιστορία ημών θέλει γραφή. Θέλετε την γράψει και την εμψυχώσει δια των εικόνων σας. Οι ήρωες μας αποθνήσκουν και ματαίως τα τέκνα των θέλουν ζητεί τας εικόνας των, ματαίως οι απόγονοί μας θέλουν ζητεί επιπνοίας ηρωϊσμού και φιλοπατρίας εις το ήθος των…»

(Εφ. *Αιών*, 23.9.1844)

Ιστορική ζωγραφική

ΑΓΝΩΣΤΟΣ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΒΡΥΖΑΚΗΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ

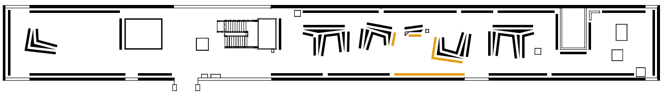
ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΤΣΟΚΟΣ

Μ' αυτά τα λόγια απευθύνεται ο πρωθυπουργός Ιωάννης Κωλέττης στους αδελφούς Μαργαρίτη, όταν τους επισκέπτεται στο εργαστήριό τους στις 15.9.1844, για να παραγγείλει αντίγραφο της "μεγαλογραφίας" του Καραϊσκάκη (βλ. τον πίνακα με τον έφιππο ήρωα του Γεωργίου Μαργαρίτη). Δεν θα μπορούσε να διατυπωθεί πιο εύγλωττο σχόλιο για τον ιδεολογικό ρόλο που εκαλείτο να διαδραματίσει η ιστορική ζωγραφική στο νέο ελληνικό κράτος. Η ιστορική ζωγραφική όφειλε να απομνημονεύσει, να εξυμνήσει, να εξιδανικεύσει και να προβάλει τον Αγώνα. Η ιδανική εικόνα του θα μπορούσε έτσι να εκπληρώσει τους πολλαπλούς σκοπούς της: να προβάλει τον ηρωϊσμό και την υπέρτατη θυσία ως ηθικό πρότυπο και αδιάσειστο άλλοθι ιστορικής συνέχειας. Παράλληλα θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως όπλο ιδεολογικής προπαγάνδας.

Ο κυριότερος εκπρόσωπος της ιστορικής ζωγραφικής είναι ο Θεόδωρος Βρυζάκης (1819-1878). Γιός θύματος του Αγώνα, είναι ο πρώτος υπότροφος που φτάνει στο Μόναχο και φοιτά στο "Ελληνικό Ινστιτούτο", που είχει ιδρύσει ο πατέρας του Όθωνα Λουδοβίκος Α' για να μορφώσει τα ορφανά των αγωνιστών, και αργότερα στην Ακαδημία του Μονάχου. Ο Βρυζάκης έμελλε να δεί και να ερμηνεύσει τον Αγώνα με τα μάτια των Γερμανών δασκάλων του και ιδιαίτερα του Πέτερ φον Ες (Peter von Hess, 1792-1871), δηλαδή με τα μάτια του ρομαντικού γερμανικού φιλελληνισμού. Το 1848 ο Βρυζάκης επιστρέφει για τρία χρόνια στην Ελλάδα και ο Όθωνας του αναθέτει να ζωγραφίσει μια σειρά από πίνακες με ιστορικά γεγονότα της Επανάστασης, καθώς και προσωπογραφίες Αγωνιστών. Το μνημειακό μέγεθος των έργων της ιστορικής ζωγραφικής, οι τελετουργικές, και σκηνοθετημένες συνδέσεις, το "σιδερωμένο" και επιμελημένο ύφος του ακαδημαϊκού ιδεαλιστικού ρομαντισμού, μαρτυρούν τον επίσημο ιδεολογικό ρόλο αυτών των πινάκων. Με τη βοήθεια της λιθογραφίας, οι ιστορικές σκηνές τυπώνονται και κυκλοφορούν σ' ολόκληρη

Θεόδωρος Βρυζάκης (1819-1878)
Η έξοδος του Μεσολογγίου, 1853
Λάδι σε μουσαμά
169 x 127 εκ.
αρ. έργου 5446





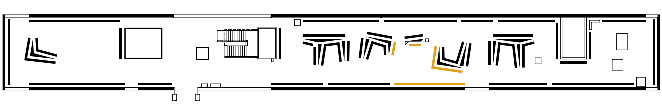
την Ευρώπη. Πλάι στις επιβλητικές ιστορικές συνθέσεις που έχουν επίσημο χαρακτήρα, αναπτύσσεται μια μορφή ειδυλλιακής ρομαντικής ηθογραφίας του Αγώνα, που προσδιορίστηκε και πάλι από έναν ορίζοντα προσδοκίας φιλελληνικό.



Γεώργιος Μαργαρίτης
(1814-1884)
Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης ορμά έφιππος προς την Ακρόπολη, [1844]
Λάδι σε μουσαμά
94 x 117 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 878



Διονύσιος Τσόκος
(1820-1862)
Η φυγή από την Πάργα, π. 1847
Λάδι σε μουσαμά
37 x 47 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 822







Φίλιππος Μαργαρίτης
(1810-1892)
Ο καπετάν Γκούρας,
μετά το 1843
Λάδι σε μουσαμά,
98 x 80 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 854

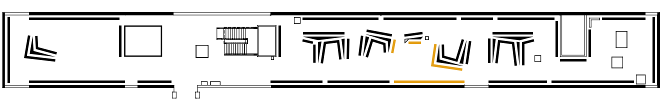
Θεόδωρος Βρυζάκης
(1819-1878)
Προσωπογραφία
Αναγνωστόπουλου
π. 1850-1860
Λάδι σε μουσαμά,
97 x 70 εκ.
αρ. έργου 1173

Θεόδωρος Βρυζάκης
(1819-1878)
Το στρατόπεδο του Καραϊσκάκη, 1855
Λάδι σε μουσαμά
145 x 178 εκ.
Δωρεά Πανεπιστημίου
αρ. έργου 493



Θεόδωρος Βρυζάκης
(1819-1878)
Αποχαιρετισμός στο Σούνιο, 1863
Λάδι σε μουσαμά
67 x 78 εκ.
Δωρεά Πανεπιστημίου
αρ. έργου 772







Πρώιμη ελληνική προσωπογραφία

ΑΓΝΩΣΤΟΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΖΑΧΑΡΙΟΥ

ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΣ ΘΕΙΡΣΙΟΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΟΥΝΕΛΑΚΗΣ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΡΙΕΖΗΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΦΡΑΝΤΣΕΣΚΟ ΠΙΤΖΕ

ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΠΡΟΣΑΛΕΝΤΗΣ

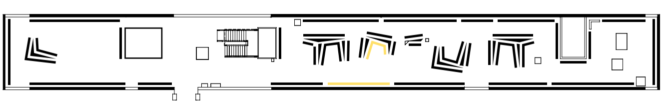
ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΤΣΟΚΟΣ

Μια απροσδόκητη, γοητευτική και πολυσήμαντη σύνθεση εγκαινιάζει το κεφάλαιο της πρώτης ελληνικής προσωπογραφίας: ένας πίνακας αγνώστου καλλιτέχνη μας καλεί να επισκεφτούμε το εργαστήριο ενός νεαρού Έλληνα ζωγράφου που, ντυμένος με νησιώτικη μάλλον φορεσιά και κόκκινο σκούφο, κάθεται μπροστά στο καβαλέτο του και βάζει τις τελευταίες πινελιές σ' ένα ανδρικό πορτρέτο. Το μοντέλο, ένας φραγκοφορεμένος νέος με παπιγιόν, στέκεται όρθιος και παρατηρεί με προσοχή το είδωλό του στον πίνακα. Ένας ομότεχνος ή μαθητής του νεαρού ζωγράφου, με ανάλογη φορεσιά και σκούφο, κάνει τη σύγκριση ανάμεσα στο μοντέλο και την εικόνα του για να διαπιστώσει την ομοιότητα. Το έργο πρέπει να ζωγραφίστηκε τα πρώτα χρόνια της Ανεξαρτησίας και μας ξαφνιάζει με το ασυνήθιστο θέμα του, την εξαιρετική του ποιότητα και τα μηνύματα που κομίζει. Φανερώνει τον πυρετό που είχε καταλάβει τους Έλληνες να επαναφέρουν τις καλές τέχνες στην αρχαία κοιτίδα τους και το ενδιαφέρον των νέων γι'αυτό το είδος των σπουδών. Ίσως πρόκειται για νεαρούς σπουδαστές του νεοϊδρυθέντος Σχολείου των Ωραίων Τεχνών, που ασκούνται στο νέο είδος της προσωπογραφίας. Το πορτρέτο πάντως που ακουμπάει στο καβαλέτο έχει ακόμη την άκαμπτη στάση της πρώϊμης "αρχαϊκής" μορφής του είδους.

Η πρώιμη ελληνική προσωπογραφία μας δίνει την εικόνα της νέας αστικής τάξης, που βρίσκεται ακόμη στο στάδιο της διαμόρφωσης. Αγωνιστές, νησιώτες, αγρότες μεταμορφώνονται σε αστούς. Διατηρούν ακόμη την περιβολή, τα ήθη, το αυστηρό τους ύφος. Επαγγελματικά διάσημα, πλούσιες φορεσιές, ακριβά κοσμήματα επιστρατεύονται για να συμβολίσουν την τάξη, τον ρόλο, την ιδεολογική εικόνα που θέλει να προβάλει ο εικονιζόμενος.

Ο Φραντσέσκο Πίτζε (Francesco Pige, 1822-1862), ένας Τυρολέζος που έδρασε αποκλειστικά στην Ελλάδα, μας άφησε τα ωραιότερα δείγματα της πρώιμης εμβληματικής προσωπογραφίας. Ζωγραφίζει κυρίως Νησιώτες (Υδραίους, Συριανούς κ.λπ.) με τις πλούσιες γραφικές τοπικές στολές τους, που το πινέλο του περιγράφει με ηδονική εμμονή. Τα μοντέλα ποζάρουν μετωπικά ή σε στάση τριών τετάρτων, άκαμπτα, τελετουργικά. Η έκφρασή τους είναι ερμητική, απρόσωπη, έξω από τον χρόνο. Ο ζωγράφος συνδυάζει την ακρίβεια των φλαμανδικών πορτρέτων με την αφαίρεση του Ενγκρ (Ingres, 1780-1867)

Άγνωστος
Νέος καλλιτέχνης με το μοντέλο του
π. 1840-1845
Λάδι σε χαρτόνι
66 x 50 εκ.
αρ. έργου 1871

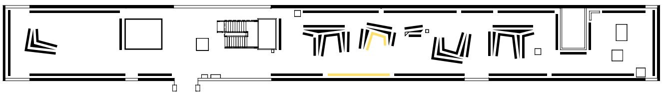




κι ωστόσο παραμένει ναΐφ, ιδιαίτερα στον τρόπο που επιμένει στις διακοσμητικές λεπτομέρειες. Εκείνο όμως που δίνει στις γοητευτικές συνθέσεις του μια αμάραντη στιλπνότητα, σα να έγιναν χθες, είναι ότι ο Πίτζε αγνοεί το μπιτούμ της ακαδημαϊκής ζωγραφικής και χρησιμοποιεί μόνο καθαρά, λαμπερά χρώματα.

Δεν συμβαίνει το ίδιο με τον Ανδρέα Κριεζή (1813-μετά το 1877), που ερμηνεύει με ανάλογο τρόπο μοντέλα της ίδιας καταγωγής και τάξης, έτσι που για πολύ καιρό τα έργα του Πίτζε τού αποδίδονταν. Στην πραγματικότητα ο Κριεζής είναι λιγότερο ναΐφ, πολύ περισσότερο ακαδημαϊκός, ιδιαίτερα στα χρώματά του, δεν έχει την ίδια εμμονή στη διακοσμητική λεπτομέρεια και κυρίως του λείπει το "άρωμα" και η γοητεία του Πίτζε. Ζωγράφισε όμως και ευάριθμα αριστουργήματα.

Πολύ πιο αστικό χαρακτήρα έχουν τα πορτρέτα που φιλοτεχνούνται από Έλληνες ζωγράφους που σπούδασαν ή έζησαν στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ευρώπης και απευθύνονταν σε μια πιο εκλεπτυσμένη πελατεία. Σ' αυτή την περίπτωση ανήκουν ο Αριστείδης Οικονόμου (1823-1887), που σπούδασε στη Βιέννη, και ο Νικόλαος Κουνελάκης (1829-1869), που είχε σπουδάσει στην Αγία Πετρούπολη αλλά έζησε και εργάστηκε στη Φλωρεντία. Ο Κουνελάκης, έξοχος προσωπογράφος, αγαπά την κλειστή απλοποιημένη φόρμα των κλασικιστών και τις αυστηρές γεροχτισμένες συνθέσεις. Στον Κουνελάκη οφείλουμε και ένα μοναδικό ουμανιστικό, αλληγορικό θέμα, "κρυμμένο" στη μνημειακή προσωπογραφία της οικογένειάς του. Ο ζωγράφος ζούσε σε μια πόλη, τη Φλωρεντία, όπου ήταν ακόμη ζωντανός ο απόηχος της μακραίωνης φιλολογικής συζήτησης γύρω από το θέμα της ισοτιμίας των καλών και ελευθέρων τεχνών. Είχαν δικαίωμα οι καλές τέχνες να συστεγάζονται με τις ελεύθερες τέχνες; Ο Κουνελάκης δίνει τη δική του απάντηση σ' αυτό το ερώτημα που απασχολούσε ζωγράφους και θεωρητικούς από την Αρχαιότητα: ο ίδιος, σύμβολο της *Ζωγραφικής*, απεικονίζει τον εαυτό του να ζωγραφίζει τον τρούλο της καθεδρικής Σάντα Μαρία ντελ Φιόρε, διπλή αναφορά τόσο στην ένδοξη πόλη που τον φιλοξενεί, όσο και στην τέχνη της *Αρχιτεκτονικής*. Η μαρμάρινη προτομή μιας Μούσας, που είναι ακουμπισμένη αριστερά, αντιπροσωπεύει την τέχνη της *Γλυπτικής*. Η σύζυγος του καλλιτέχνη Ζωή Καμπάνη σημειώνει νότες σ' ένα πεντάγραμμο, παραπέμποντας στην τέχνη της *Μουσικής*, ενώ η μητέρα της έχει μόλις διακόψει την ανάγνωση από ένα χαρακτηριστικό βι-







Διονύσιος Τσόκος
(1820-1862)
Προσωπογραφία κυρίας, 1851
Λάδι σε μουσαμά
81 x 65 εκ.
αρ. έργου 2194



Γεώργιος Μαργαρίτης
(1814-1884)
Προσωπογραφία κυρίας με φτερό
π. 1850
Λάδι σε μουσαμά
58 x 46 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 850

Λουδοβίκος Θείρσιος
(1825-1909)
Κλεονίκη Γενναδίου
π. 1856-1859
Λάδι σε μουσαμά
124 x 83 εκ.
Δωρεά Ι. Γενναδίου
αρ. έργου 877

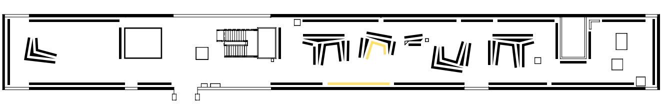
βλιαράκι *Ποίησης*. Έτσι ο καλλιτέχνης κατάφερε να συστεγάσει στο δικό του πάνθεον τις καλές με τις ελεύθερες τέχνες, δημιουργώντας και την πρώτη ουμανιστική αλληγορία στην ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής.

Ο Λουδοβίκος Τιρς (Ludwig Thiersh, 1825-1909) βλέπει τη σαγηνευτική Κλεονίκη Γενναδίου, γλύπτρια και ζωγράφο από τις πρώτες του ελεύθερου βασιλείου, με τα μάτια του ξένου φιλέλληνα. Έτσι, πίσω από τα ωραία χαρακτηριστικά της, αναζητεί τον ιδανικό τύπο, της Ελληνίδας καλλονής. Ο πίνακας όμως, που ζωγραφίζεται λίγο μετά τα μέσα του αιώνα, είναι μοναδικός για άλλο λόγο: το μνημειακό του μέγεθος, η άνετη πόζα του μοντέλου με το ονειροπόλο βλέμμα, το σπάνιο ελληνικό τοπίο, που πλαισιώνει σκηνογραφικά την κομψή μαυροντυμένη Αθηναία, χαρίζουν σ' αυτό το έργο ένα γνήσιο ρομαντικό αίσθημα που θα μείνει χωρίς συνέχεια.



Ανδρέας Κριεζής
(1813;-μετά το 1877)
Υδραία αρχόντισσα
1847
Λάδι σε μουσαμά
101 x 82 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 764

I





Φραντσέσκο Πίτζε
(1822-1862)
Προσωπογραφία Υδραίας, π. 1855
Λάδι σε μουσαμά
82 x 65 εκ.
αρ. έργου 1684



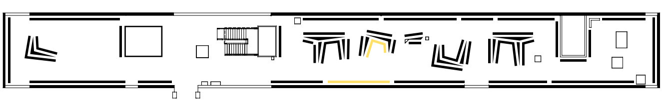
Φραντσέσκο Πίτζε
(1822-1862)
Προσωπογραφία ευγενούς με την Ακρόπολη και το Θησείο στο βάθος
π. 1850
Λάδι σε μουσαμά
82 x 65 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 802



Νικόλαος Ζαχαρίου
(β' μισό 19ου αι.)
Προσωπογραφία νέου
Λάδι σε μουσαμά
94 x 68 εκ.
Κληροδότημα Αντ. Μπενάκη
αρ. έργου 2068



Νικόλαος Κουνελάκης
(1829-1869)
Ζωή Καμπάνη
π. 1862
Λάδι σε μουσαμά
78 x 62 εκ.
Κληροδότημα Γ. Τραπάντζαλη
αρ. έργου 1209





Νικόλαος Κουνελάκης (1829-1869)
Η οικογένεια του καλλιτέχνη ή Αλληγορία των Καλών και Ελευθέρων Τεχνών, π. 1864-1865
Λάδι σε μουσαμά, 94 x 73 εκ. Δωρεά Πολυτεχνείου, αρ. έργου 476

Πρώιμη ελληνική τοπιογραφία

ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΙΑΛΛΙΝΑΣ

ΒΙΚΕΝΤΙΟΣ ΛΑΝΤΣΑΣ

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΛΑΝΤΣΑΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ

ΒΙΚΕΝΤΙΟΣ ΜΠΟΚΑΤΣΙΑΜΠΗΣ

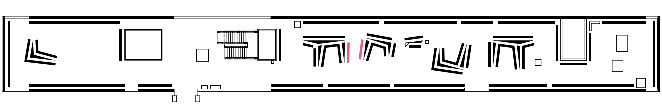
ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΠΡΟΣΑΛΕΝΤΗΣ

ΡΑΦΑΕΛΟ ΤΣΕΚΟΛΙ

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΤΣΟΚΟΣ

Ο Ραφαέλο Τσέκολι, Ιταλός που δίδαξε στο Σχολείο των Τεχνών από το 1843 ώς το 1852, μας δίνει μαζί με το πρώτο δείγμα ελληνικής τοπιογραφίας, και το στίγμα που προσδιόρισε τη θεματογραφία και τη μορφολογία της στην πρώιμη φάση: ένας Έλληνας βοσκός, ντυμένος με την παραδοσιακή ελληνική φορεσιά, ακουμπά με τη γκλίτσα του πάνω σ' ένα αρχαίο μάρμαρο και συνομιλεί μ' έναν Έλληνα ιερωμένο. Πλάι βόσκει το κοπάδι του. Στο βάθος, πίσω από τους γυμνούς γήλοφους, υψώνονται τα ερείπια του Παρθενώνα, χρυσίζοντα, λουσμένα στο φως από ένα λαμπρό ηλιοβασίλεμα. Ένας άλλος ξένος, γεγονός διόλου τυχαίο, ο Ιταλός Βικέντιος Λάντσας (1822-1902) θα συνεχίσει την ίδια παράδοση, καθιερώνοντας ένα συρμό με μεγάλη διάρκεια και σίγουρη πελατεία. Την παράδοση αυτή θα προεκτείνουν ως το τέλος του αιώνα όχι μόνο ο γιος του Βικέντιου, Στέφανος Λάντσας (1861-1933), αλλά και Έλληνες ζωγράφοι, ιδιαίτερα Επτανήσιοι, όπως ο Αιμίλιος Προσαλέντης (1859-1926) και ο Άγγελος Γιαλλινάς (1857-1939).

Ποια ήταν η πηγή έμπνευσης αυτής της ιδιαίτερα θελκτικής και αγαπητής θεματογραφίας; Οι πρώτοι τοπιογράφοι, καθώς δεν είχαν πίσω τους καμιά παράδοση, άντλησαν από το έτοιμο και πλούσιο ορυχείο της ρομαντικής περιηγητικής τοπιογραφίας, που γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη στο δεύτερο μισό του 18ου και συνεχίστηκε το 19ο αιώνα. Οι εικόνες των ιστορικών τόπων της Ελλάδας είχαν μεγάλη διάδοση και ήταν προσιτές μέσα από βιβλία και λιθογραφημένα αντίτυπα. Είναι αξιοσημείωτο και παράδοξο πως μέσα σ' αυτή την τοπιογραφία συγκλίνουν και συγχωνεύονται δύο αντινομικές παραδόσεις: το ενδιαφέρον για την Αρχαιότητα του Νεοκλασικισμού και η ρομαντική θέαση του αρχαίου κόσμου. Ο ρομαντικός δεν προσπαθεί να αναπαραστήσει την Αρχαιότητα όπως ο νεοκλασικός καλλιτέχνης. Στέκεται ρεμβαστικά μπροστά στα αρχαία ερείπια, μελαγχολικά λείψανα μιας "χρυσής εποχής" (âge d'or), αμετάκλητα χαμένης. Το αμάραντο μελένιο φως που τυλίγει τα σπαράγματα των ναών είναι το φως του μύθου, της ιστορίας και της νοσταλγίας. Η Ελλάδα των ρομαντικών μετεωρίζεται σ' ένα υπερβατικό διάστημα, όπου βασιλεύει ο ακίνητος ιστορικός χρόνος. Οι πνευματικοί άνθρωποι δοκιμάζουν αυτό το ισχυρό βίωμα, που είναι καρπός της αίσθησης και της νόησης, όταν βρεθούν σε χώρους σφραγισμένους από την ιστορική μνήμη.





Βικέντιος Λάντσας
(1822-1902)
Η Ακρόπολη, π. 1860
Λάδι σε μουσαμά, 37 x 56 εκ.
Κληροδότημα
Αποστ. Χατζηαργύρη
αρ. έργου 62



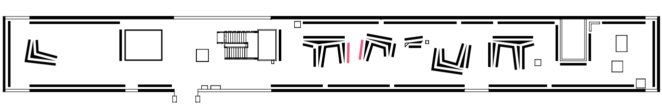
Ραφαέλο Τσέκολι
(19ος αι.)
Η Ακρόπολη
π. 1845-1850
Λάδι σε μουσαμά
60,5 x 80,5 εκ.,
αρ. έργου 3725

Η ρομαντική τοπιογραφία έλκει την καταγωγή της από τα κλασικιστικά τοπία του Νικολά Πουσσέν (Nicolas Poussin, 1594-1665), του Κλωντ Λοραίν (Claude Lorrain, 1600-1682) και αργότερα του Υμπέρ Ρομπέρ (Hubert Robert,1733-1808). Το αβασίλευτο χρυσό φως ενός αιώνιου λυκόφωτος πηγάζει από τα έργα τους και όχι από την πραγματική αίσθηση του ελληνικού τοπίου. Αξίζει όμως να παρατηρήσουμε ότι οι απόψεις των ιστορικών τόπων με αρχαία ερείπια προφύλαξαν την πρώιμη ελληνική τοπιογραφία από την καφετιά άσφαλτο των ακαδημαϊκών. Τα "ρομαντικά" τοπία λάμπουν από χρώμα και φως και αυτό οφείλεται ασφαλώς στα πρότυπά τους, που ήταν συχνά υδατογραφίες. Έτσι, όταν η παρατήρηση άρχισε να εκτοπίζει τα διανοητικά σχήματα του ακαδημαϊσμού, η ρομαντική τοπιογραφία άρχισε κι' αυτή-προς το τέλος του αιώνα-να ζωογονείται με το οξυγόνο του αληθινού υπαίθρου.



Στέφανος Λάντσας
(1861-1933)
Το μνημείο του Λυσικράτους, π. 1890
Υδατογραφία
31 x 23 εκ.
Κληροδότημα
Ζωής Αλ. Σούτζου
αρ. έργου 2429

I





Αιμίλιος Προσαλέντης (1859-1926)
Η Ακρόπολη, 1897
Υδατογραφία, 38 x 61 εκ. Κληροδότημα Σπ. Βελέντζα, αρ. έργου 811



Άγγελος Γιαλλινάς (1857-1939)
Το Θησείο και η Ακρόπολη, π. 1895
Υδατογραφία, 41 x 74 εκ. Κληροδότημα Μαρ. Κοργιαλένιου, αρ. έργου 1120

Η ΑΣΤΙΚΗ ΤΑΞΗ ΚΑΙ ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΤΗΣ 1862-1900

Το 1862 αποτελεί ορόσημο όχι μόνο για τη νεότερη ελληνική ιστορία αλλά και για τη νεοελληνική τέχνη. Ενώ, με την έξωση του Όθωνα, κλείνει η περίοδος της Βαυαροκρατίας στην Ελλάδα, στην τέχνη αρχίζει μια νέα "βαυαροκρατία" με τη θριαμβευτική είσοδο στο προσκήνιο της ελληνικής καλλιτεχνικής ζωής των μεγάλων εκπροσώπων της ώριμης Σχολής του Μονάχου: του Νικηφόρου Λύτρα (1832-1904), του Νικόλαου Γύζη (1842-1901), του Γεώργιου Ιακωβίδη (1853-1932), του Κωνσταντίνου Βολανάκη (1837-1907) κ.ά.

Το 1862 κλείνει και η γόνιμη εικοσαετία της διεύθυνσης του Σχολείου των Τεχνών από τον λαμπρό αρχιτέκτονα Λύσανδρο Καυταντζόγλου. Η αποκλειστική του μέριμνα προς την Καλλιτεχνική Σχολή είχε λειτουργήσει καταλυτικά, επιταχύνοντας το πέρασμα από την πειραματική στην ώριμη φάση όχι μόνο της διδασκαλίας αλλά και της ίδιας της ελληνικής τέχνης. Οι μαθητές που διακρίθηκαν την περίοδο Καυταντζόγλου (1844-1862) στο Σχολείο των Τεχνών έμελλε να γίνουν οι μεγάλοι δάσκαλοι, οι γενάρχες της ελληνικής τέχνης. Παράλληλα ο Καυταντζόγλου κατάφερε ν' ανοίξει τη Σχολή προς τον έξω κόσμο με την οργάνωση εκθέσεων, με τη δημιουργία Μουσείου (εγκαινιάστηκε το 1846), με τους καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς. Ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου θα εκπονήσει και τα σχέδια του νέου λαμπρού Πολυτεχνείου, που χτίζεται με τις ηγεμονικές χορηγίες των ευεργετών Νικόλαου Στουρνάρη, Μιχαήλ Τοσίτσα και Ελένης Μ. Τοσίτσα. Η Πολυτεχνική Σχολή θα μετακομίσει στο Μετσόβιο το 1872.

Ποιες θα μπορούσε άραγε να είναι οι θεμιτές προσδοκίες από το Σχολείο των Καλών Τεχνών στο β' μισό του 19ου αιώνα; να μορφώσει καλούς τεχνίτες, να υπερβεί το επαρχιακό διστακτικό στάδιο, να καλύψει την απόσταση από τις ευρωπαϊκές ακαδημίες. Πώς ανταποκρίθηκε σ' αυτόν τον ρόλο; με ανέλπιστη επιτυχία. Οι γλύπτες που θα δώσουν στη νεοκλασική Αθήνα τη φυσιογνωμία της είναι άξιοι τεχνίτες. Όσο για τους ζωγράφους, εκεί τα επιτεύγματα είναι ακόμη πιο εντυπωσιακά. Γιατί βέβαια δεν περιμέναμε να αναπτύξει η Ελλάδα μια πρωτοπορία, όπως εξηγήσαμε πιο πάνω. Ο ελληνικός ακαδημαϊσμός είναι συχνά ανώτερος από τα άμεσα γερμανικά του πρότυπα και σίγουρα υγιέστερος και γνησιότερος από τον γαλλικό ακαδημαϊσμό της Β' αυτοκρατορίας του Ναπολέοντα Γ'. Ακόμη και οι πιο γλυκερές ηθογραφίες - με πρότυπο την ανάλογη ανεκδοτολική γερ-

μανική ζωγραφική- δεν μπορούν να παραβληθούν με τις ευημεριστικές, κοσμικές και συχνά πορνογραφικές εκτροπές των Γάλλων "πομπιέ". Αλλά και η τεχνική των Ελλήνων ακαδημαϊκών ζωγράφων σπάνια ολισθαίνει στην ψυχρή φωτογραφική ακρίβεια των Γάλλων ομοτέχνων τους. Δυο προικισμένοι Έλληνες ζωγράφοι, που σπούδασαν και έδρασαν στο Παρίσι, ο Ιάκωβος Ρίζος (1849-1926), μαθητής του πομπιέ ζωγράφου Καμπανέλ (Alexandre Cabanel, 1823-1889), και ο Θεόδωρος Ράλλης (1852-1909), μαθητής του οριενταλιστή Ζερόμ (Jean Léon Gérôme, 1824-1904) θα μας επιτρέψουν να διαπιστώσουμε τις διαφορές ανάμεσα σε δύο μορφές ακαδημαϊσμού με ξεχωριστή προέλευση.

Η ώριμη φάση της νεοελληνικής τέχνης ανταποκρίνεται σε μια περίοδο που παρατηρείται μεγάλη μετακίνηση αγροτικών πληθυσμών προς τα αστικά κέντρα, ιδιαίτερα στην πρωτεύουσα . Ο αστικός πληθυσμός αρχίζει να αποβάλει μαζί με την περιβολή και τον χαρακτήρα της αγροτικής καταγωγής του, ενώ μπορούμε να μιλούμε πλέον για μια μεγαλοαστική αθηναϊκή κυρίως κοινωνία. Αυτή η κοινωνία των μεγαλοαστών προσδιορίζει και τον ορίζοντα υποδοχής των έργων τέχνης. Η τέχνη θα συνωριμάσει μαζί της και όταν εκείνη αποκτήσει προοδευτικότερη νοοτροπία και καλαισθησία, θ' ανοίξει και ο δρόμος για μια καλλιτεχνική ανανέωση. Η αλλαγή αυτή θα συντελεστεί βαθμιαία και η στροφή θα ολοκληρωθεί τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, παράλληλα με τις ριζικές τομές που γίνονται στον πολιτικό βίο της χώρας με την έλευση στο προσκήνιο του εθνάρχη Ελευθέριου Βενιζέλου.

Η ηθογραφία, ένα είδος νοσταλγικής επιστροφής στις ρίζες, ανταποκρίνεται στην προσδοκία μιας αστικής τάξης, που έχει αποκτήσει κάποια απόσταση από την αγροτική καταγωγή της, ώστε να μπορεί να την αναπολεί χωρίς ενδοιασμούς. Άλλωστε πρόκειται για την εικόνα μιας ζωής εξιδανικευμένης, που έχει αποβάλει κάθε σκληρότητα, όπως την είδαν οι ζωγράφοι μέσα από το πρίσμα του γερμανικού ιδεαλισμού. Στα μεγάλα βιομηχανικά κέντρα της Ευρώπης, ιδιαίτερα στη Γαλλία, ο Ρεαλισμός αντιμετωπίζει την πραγματικότητα με ασυμβίβαστη φιλαλήθεια και κριτικό βλέμμα.

Πλάι στην ηθογραφία, που κατέχει τα σκήπτρα στις προτιμήσεις του κοινού και των ζωγράφων, μια μορφή μεγαλοαστικής προσωπογραφίας, με σαφείς διαφορές από το στατικό πορτρέτο της προηγούμενης περιόδου, γνωρίζει μεγάλη επιτυχία. Η νεκρή φύση, κατ'εξοχήν αστικό είδος,

Νικηφόρος Λύτρας
(1832-1904)
Επιστροφή από το πανηγύρι
π. 1865-1872
Λάδι σε μουσαμά
100 x 66 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 106

και λιγότερο το γυμνό συμπληρώνουν το θεματογραφικό ρεπερτόριο της ώριμης φάσης του ελληνικού ακαδημαϊσμού. Αφήσαμε τελευταία μια άλλη σημαντική δεσπόζουσα του λήγοντος 19ου αιώνα: την τοπιογραφία. Στον χώρο αυτό θα συναντηθούν παλιές και νέες ιδέες: το ακαδημαϊκό τοπίο μας δίνει τη στερεότυπη και αναλλοίωτη εικόνα ενός κόσμου που μεταφράζει τους αργοβάδιστους ρυθμούς της αγροτικής οικονομίας. Παράλληλα, και καμιά φορά στους ίδιους ζωγράφους, μια νέα ζωγραφική ανοιχτού χώρου, μια αληθινή ζωγραφική υπαίθρου γεμάτη σφρίγος, άνεμο, ελεύθερη πινελιά, χρώμα και φως μας μεταδίδει την εικόνα ενός κόσμου ρευστού, όπου δεν υπάρχουν βεβαιότητες-όλα είναι σχετικά, όπως στη σύγχρονη φυσική. Η μόνη βεβαιότητα είναι η αίσθηση του ατόμου που βιώνει ένα φαινόμενο εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή γιατί, όπως έλεγε ο Ηράκλειτος "ποταμώ γαρ ουκ έστιν εμβήναι δις τω αυτώ" (*Απόσπασμα* 91).

Ηθογραφία

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΒΩΚΟΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΥΖΗΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ ΛΕΜΠΕΣΗΣ

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΛΥΤΡΑΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΝΩΡΙΟΣ

«Ο καλλιτέχνης να αφοσιούται εις τους ηθογραφικούς πίνακας,

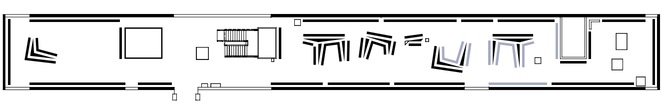
και εις έργα σχέσιν έχοντα με αυτά τα οποία συγκινούν, τέρπουν και μορφώνουν τον λαόν...

Τα ήθη του Ελληνικού λαού μάς έδωκαν την Ελευθερίαν και πρέπει

να τα φυλάττωμεν ως κόρην οφθαλμού»

Νικηφόρος Λύτρας

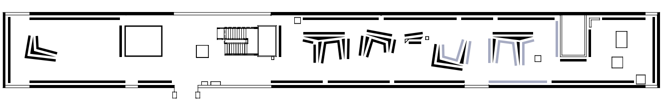
Στις παραινέσεις αυτές του Νικηφόρου Λύτρα αναγνωρίζουμε την ιδεολογική αφετηρία και το "παιδαγωγικό" πρόγραμμα της ελληνικής ηθογραφίας, που έμελλε να κυριαρχήσει στην ώριμη φάση της Σχολής του Μονάχου. Από τα μέσα του 19ου αιώνα σ' ολόκληρη την Ευρώπη, κάτω από την άμεση επίδραση του θετικισμού και μέσα στο πλαίσιο των νέων όρων ζωής που δημιουργεί η πρώτη βιομηχανική επανάσταση και η έκρηξη της αστυφιλίας, το παραδοσιακό ρεπερτόριο της ζωγραφικής εγκαταλείπεται. Η ιστορία, η μυθολογία, η λογοτεχνία αποτέλεσαν το ανεξάντλητο ορυχείο της ζωγραφικής έως και τον Ρομαντισμό. Ο "μύθος" του Αριστοτέλη, η "ιστορία" του Αλμπέρτι, το πρώτο στην ιεραρχία θέμα της παραδοσιακής ζωγραφικής, δίνει τώρα τη θέση του στην παρατήρηση της καθημερινής ζωής, της φύσης ή των αντικειμένων που μας περιβάλλουν.







Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Παιδικοί αρραβώνες, 1877
Λάδι σε μουσαμά
103 x 155 εκ.
Κληροδότημα
Αργ. Χατζηαργύρη
αρ. έργου 110



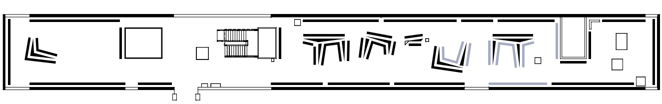


Η παρατήρηση όμως δεν οδηγεί πάντοτε στον Ρεαλισμό, που αναπτύσσεται κυρίως στη Γαλλία με εκπροσώπους καλλιτέχνες με κοινωνική συνείδηση όπως οι Κουρμπέ, Ντωμιέ, Μιλέ (G. Courbet, 1819-1877, H. Daumier, 1808-1879, J.F. Millet, 1814-1875).

Ο όρος "ρεαλισμός" καθιερώθηκε από το μανιφέστο που δημοσίευσε ο Κουρμπέ, ο οποίος εξέθεσε σε ιδιαίτερο περίπτερο τα έργα του μέσα στο πλαίσιο της διεθνούς έκθεσης του 1855 στο Παρίσι, και από το ομώνυμο βιβλίο (1857) του θεωρητικού Σανφλερύ (Champfleury). Ο ρεαλιστής ζωγράφος προσπαθεί να αποδώσει την πραγματικότητα όπως είναι, αψιμμιδίωτη, ακαλλώπιστη, γι' αυτό συχνά οι ρεαλιστές κατηγορήθηκαν για τη "βαναυσότητά" τους. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Ρεαλισμός συμπίπτει με τη διάδοση της νταγκεροτυπίας, της φωτογραφικής απεικόνισης της πραγματικότητας. Η φωτογραφία χρησιμοποιείται ενίοτε από τους ζωγράφους ως βοήθημα, αλλά η ζωγραφική σπάνια γίνεται "φωτογραφική", με εξαίρεση ίσως μερικούς ακαδημαϊκούς (πομπιέ) της γαλλικής σχολής. Ο Ρεαλισμός στις αυθεντικότερες εκφάνσεις του δεν αναφέρεται σε άτομα αλλά σε κοινωνικές κατηγορίες (ο εργάτης, ο αγρότης, η πλύστρα), σε κοινωνικά ήθη (*Ταφή στο Ορνάν* του Κουρμπέ) και συχνά ασκεί έντονη κριτική.

Η ηθογραφία έχει μια βασική ποιοτική διαφορά από τον Ρεαλισμό. Μας δίνει και κείνη εικόνες ηθών, εικόνες καθημερινές, αλλά τις ανάγει σε πρότυπα μιας ζωής εξιδανικευμένης και αρμονικής, ανώδυνης και παθητικής. Στην ηθογραφία δεν χωράει κοινωνική κριτική. Όλα εξωραΐζονται, ακόμη και το δράμα. Έτσι η ηθογραφία μπορεί να λειτουργήσει ως παιδευτικό πρότυπο για το λαό, σύμφωνα με την ευχή του Νικηφόρου Λύτρα.

Η ελληνική ηθογραφία έχει γερμανική καταγωγή, αλλά τις περισσότερες φορές ξεπερνά το ανώδυνο και εορταστικό ύφος Biedermeier. Πρότυπο της γερμανικής ηθογραφίας ήταν η αντίστοιχη σχολή ζωγραφικής, που αναπτύχθηκε στην προτεσταντική και αστική κοινωνία της Ολλανδίας, τον 17ο αιώνα. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι οι θεωρητικοί του γαλλικού Ρεαλισμού αναγνωρίζουν σ' αυτούς τους ζωγράφους τους προγόνους της νέας σχολής της αντικειμενικής αλήθειας. Στην Ελλάδα, η ηθογραφία συμπίπτει με την εδραίωση μιας αστικής τάξης που ξαναγυρίζει νοσταλγικά στις ρίζες, με τη δημιουργία της επιστήμης της λαογραφίας που μελετά τα ήθη και έθιμα του

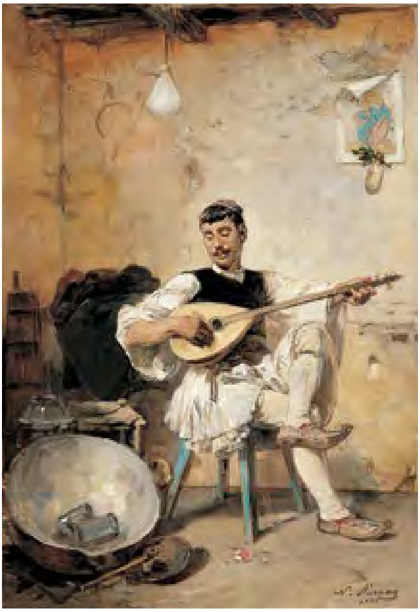




Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Η χαρτορίχτρα, 1885
Λάδι σε μουσαμά
72,5 x 92,5 εκ.
Δωρεά Αντ. Μπενάκη
αρ. έργου 1858

Νικηφόρος Λύτρας
(1832-1904)
Γαλατάς σε ώρα ανάπαυσης, 1895
Λάδι σε μουσαμά, 53 x 37 εκ.
Δωρεά Αργ. Χατζηαργύρη
αρ. έργου 1797

Νικηφόρος Λύτρας
(1832-1904)
Το φίλημα
πριν το 1878
Λάδι σε μουσαμά
79 x 69 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 139



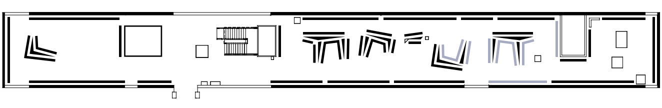


λαού, με την ανάπτυξη της ηθογραφίας στη λογοτεχνία και του κωμειδυλλίου στο θέατρο.

Ρεαλιστική παρατήρηση και ιδεαλισμός βρίσκουν τον τρόπο να συνδιαλλαγούν στην ελληνική ηθογραφία, όπως συνέβαινε και με τα γερμανικά της πρότυπα. Όροι όπως "ιδεαλιστικός νατουραλισμός" χρησιμοποιήθηκαν από τη σύγχρονη κριτική για να προσδιορίσουν το ύφος Γερμανών καλλιτεχνών, που ζωγράφιζαν τον ίδιο καιρό ηθογραφίες. Η ελληνική ηθογραφία δεν θα κατορθώσει εντούτοις ποτέ να υμνήσει τον "ηρωισμό της σύγχρονης ζωής", σύμφωνα με την παραίνεση του Μπωντλέρ (Baudelaire), που επαληθεύεται στους Γάλλους ρεαλιστές. Αντίθετα, σκηνές της καθημερινής ζωής, ιδιαίτερα της ζωής της υπαίθρου, εξιδανικεύονται και ωραιοποιούνται για να προσδώσουν τον δικό τους τόνο ευφορίας στα αθηναϊκά μεγαλοαστικά σαλόνια που προορίζονται να κοσμήσουν. Και όμως ο γαλλικός Ρεαλισμός ήταν γνωστός στη Γερμανία, όπου ο Κουρμπέ εξέθετε από το 1852 και είχε γνωρίσει έναν προσωπικό θρίαμβο στη μεγάλη διεθνή έκθεση που οργανώθηκε στη βαυαρική πρωτεύουσα το 1869. Ένα ρεαλιστικό ρεύμα είχε αρχίσει να δημιουργείται στη Γερμανία. Στην Ελλάδα θα βρει απήχηση σε λίγους ζωγράφους όπως ο Πολυχρόνης Λεμπέσης και σε έργα όπου η παρατήρηση επισκιάζει το ανέκδοτο ή την αισθηματολογία. Πάντως η σύγχρονη ελληνική κριτική αναγνωρίζει στην ελληνική ηθογραφία και ιδιαίτερα στον Νικηφόρο Λύτρα, τον οποίο χαρακτηρίζει ως τον "εθνικότερο" όλων των ζωγράφων, αυθεντικά στοιχεία "ελληνικότητας" (*Εφημερίς,* 10-11-1888).

Η ηθογραφία δίνει τη δυνατότητα στους Έλληνες ζωγράφους να επιδείξουν τις συνθετικές, σκηνοθετικές και σκηνογραφικές τους ικανότητες, να συστεγάσουν μέσα στον ίδιο ζωγραφικό χώρο πολλά είδη - προσωπογραφίες, νεκρές φύσεις, μελέτες από παραδοσιακά κοστούμια - και παράλληλα τους επιτρέπει να αναπτύξουν τις καθαρά πλαστικές δυνατότητές τους στο σχέδιο, το χρώμα, την απόδοση της υφής. Οι Έλληνες ζωγράφοι αναδεικνύονται σε μεγάλους δεξιοτέχνες, ενώ συχνά από τον χρωστήρα τους βγαίνουν αριστουργήματα με σπάνια εκφραστική δύναμη και υποβλητικότητα όπως είναι το ελεγειακό *Ψαριανό μοιρολόι* του Νικηφόρου Λύτρα.

Όταν η αντικειμενική παρατήρηση υπερκαλύπτει την εξιδανίκευση, οι Έλληνες καλλιτέχνες μπορεί ν' αγγίξουν τον Ρεαλισμό. Ο Γεώργιος Ιακωβίδης, ιδιαίτερα στις σκηνές που εμπνέονται από τον κόσμο





Νικόλαος Βώκος
(1859-1902)
Ο ψαράς, πριν το 1892
Λάδι σε μουσαμά
120 x 180 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 583



Πολυχρόνης Λεμπέσης
(1848-1913)
Το παιδί με τα κουνέλια, 1879
Λάδι σε μουσαμά
130 x 103 εκ.
Δωρεά Μιχ. Σαλβάγου
αρ. έργου 632

του παιδιού, γίνεται ρεαλιστής για να αποδώσει με έμφαση την αντίθεση ανάμεσα στην παρακμή της γεροντικής ηλικίας και στην ανατολή μιας νέας ζωής. Ο ρεαλισμός αυτός ευθύνεται για την αρνητική κριτική που συνοδεύει το έργο του. Οι Έλληνες κριτικοί, που αποθεώνουν τον Νικόλαο Γύζη για την εξιδανίκευση της πραγματικότητας και την ποιητική του πνοή, χαρακτηρίζουν τον Ιακωβίδη άριστο τεχνίτη αλλά πεζό. Μια κατηγορία της ηθογραφίας τονίζει ιδιαίτερα τα γραφικά στοιχεία της περιβολής και των ηθών της Ανατολής και μπορεί να συνδεθεί με το ευρωπαϊκό ρεύμα του Οριενταλισμού. Στην Ελλάδα βέβαια τα όρια είναι δυσδιάκριτα, καθώς οι τοπικές ενδυμασίες και το πλαίσιο της ζωής της υπαίθρου έχουν "ανατολικό" άρωμα και χαρακτήρα, εκείνη την εποχή.



Ιωάννης Ζαχαριάς
(1845-;)
Νέος καλλιτέχνης
π. 1868
Λάδι σε μουσαμά
64 x 46 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 256

Ιωάννης Οικονόμου
(1860-1931)
Ο τεχνοκρίτης, 1885
Λάδι σε μουσαμά
43 x 33 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 107





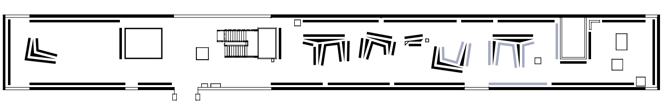
Γεώργιος Ιακωβίδης
(1853-1932)
Η αγαπημένη
της γιαγιάς, [1893]
Λάδι σε μουσαμά
78,5 x 60,3 εκ.
αρ. έργου 9039



Γεώργιος Ιακωβίδης
(1853-1932)
Μητρική στοργή
[1889]
Λάδι σε μουσαμά
90,2 x 66 εκ.
Συλλογή Αλέξανδρου
και Μαίρης Ζύμνη.
Δάνειο διαρκείας
στην Εθνική Πινακοθήκη



Γεώργιος Ιακωβίδης
(1853-1932)
Τα πρώτα βήματα
[1892]
Λάδι σε μουσαμά
140 x 110 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 199

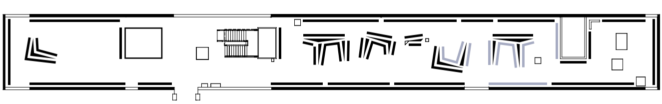






Νικηφόρος Λύτρας
(1832-1904)
Το ψαριανό μοιρολόι
πριν το 1888
Λάδι σε μουσαμά
97 x 140 εκ.
Αγορά από τα χρήματα του
κληροδοτήματος Γ. Αβέρωφ
αρ. έργου 474

I





Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Το τάμα, [1886]
Λάδι σε μουσαμά
107 x 158 εκ.
Αγορά από τα χρήματα του
κληροδοτήματος Γ. Αβέρωφ
αρ. έργου 633

Οριενταλισμός

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΥΖΗΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΛΥΤΡΑΣ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΡΑΛΛΗΣ

ΣΥΜΕΩΝ ΣΑΒΒΙΔΗΣ

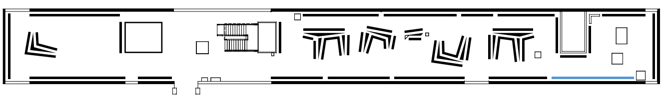
Οριενταλισμός, η νοσταλγία της Ανατολής, η λατρεία του εξωτικού και του παράδοξου ανήκει στην παθολογία του Ρομαντισμού. Η Ανατολή είναι ο προσφιλής προορισμός της μεγάλης και διαρκούς φυγής του ρομαντικού καλλιτέχνη. Ένας προορισμός που εξάπτει τη φαντασία και πυροδοτεί το πάθος. Ο κόσμος της Ανατολής αποκαλύφθηκε στη ρομαντική συνείδηση από μια σειρά γεγονότα: από τις εκστρατείες του Ναπολέοντα στην Αίγυπτο και την Παλαιστίνη, από την περιηγητική λογοτεχνία, από τις γαλλικές αποικιοκρατικές κατακτήσεις της Αλγερίας και του Μαρόκου. Τέλος ένα κεφάλαιο αυτών των ανακαλύψεων άνοιξε ο φιλελληνισμός και ο πόλεμος της Ανεξαρτησίας των Ελλήνων.

Ο ρομαντικός καλλιτέχνης θεωρεί το ταξίδι στην Ανατολή πολύ πιο σημαντικό από το παραδοσιακό προσκύνημα των καλλιτεχνών στη Ρώμη. Ο Ντελακρουά (E.Delacroix,1798-1863) ανακαλύπτει το 1832 στο Μαρόκο και την Αλγερία μια "αρχαιότητα ζωντανή" και μιαν πραγματικότητα τόσο δυνατή που "δολοφονεί". Κοστούμια, εξωτικά έθιμα, ανθρώπινοι τύποι μαγεύουν τους ζωγράφους. Πολλοί απ΄ αυτούς διατηρούν βεστιάρια με παραδοσιακές ανατολίτικες στολές, που τους βοηθούν να σκηνοθετήσουν πειστικότερα τις σκηνές τους και μεθούν τον χρωστήρα τους με τα χρώματα και τα στολίδια της Ανατολής. Ο Γάλλος ζωγράφος Ωγκύστ (J.R. Auguste, 1789-1850) είχε ταξιδέψει στην Ελλάδα και την Ανατολή απ΄ όπου είχε φέρει στο Παρίσι μια μεγάλη συλλογή από κοστούμια, όπλα και αντικείμενα. Εκεί κατέφευγε ο Ντελακρουά για να μελετήσει τις παραδοσιακές ελληνικές στολές που περιγράφει με τόση αυθεντικότητα και ζωγραφική δύναμη στα έργα του.

Εκτός από τον Ντελακρουά, που θ΄ αφιερώσει ένα ολόκληρο θεματικό ρεπερτόριο στη λατρεία της Ανατολής (όπου συμπεριλαμβάνονται και οι εποποιΐες που εμπνέει ο πόλεμος της Ανεξαρτησίας των Ελλήνων), μια μεγάλη κατηγορία Γάλλων ζωγράφων, που εκπροσωπούν έναν ακαδημαϊκό ρομαντισμό, ειδικεύονται στα ανατολικά θέματα. Το δρόμο τον είχε ανοίξει ο προρομαντικός Γκρό (A.J.Gros, 1771-1835) και ακολούθησαν άλλοι ζωγράφοι που ταξίδεψαν στην Ανατολή και εμπνεύστηκαν από τον εξωτικό της κόσμο: Ντεκάμπ (A.G. Decamps, 1803-1860), Σασεριώ (Th. Chassériau,1819-1856), Φρομαντέν (E. Fromentin,1820-1875), Ζερόμ (J.L. Gérôme,1824-1904) κ.ά.

Θεόδωρος Ράλλης
(1852-1909)
Η λεία, πριν το 1906
Λάδι σε μουσαμά
133 x 100 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 712

I



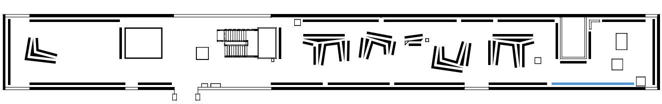


Ο άνεμος της Ανατολής εμψυχώνει τον ίδιο καιρό και τη ρομαντική λογοτεχνία σ' ολόκληρη την Ευρώπη (Coleridge, Keats, Byron, Novalis, Chateaubriand, Lamartine, Gérard de Nerval, Gautier, Hugo). Το ρεύμα αυτό διατρέχει όλο τον 19ο αιώνα για να γνωρίσει μια αναζωπύρωση και μια διεύρυνση τις τελευταίες δεκαετίες με τον Συμβολισμό και τον εξωτισμό (Barrès, Louys, Loty) κ.ά.

Ο γερμανικός Οριενταλισμός, αν και δεν έχει τη γαλλική έξαρση, έχει ανάλογη συμπτωματολογία. Αρκετοί ζωγράφοι επιχειρούν το μεγάλο προσκύνημα στην Ανατολή και αντλούν θέματα, μοτίβα και διδάγματα από το αποκαλυπτικό φως της για να εμπλουτίσουν τις συνθέσεις τους. Ο Λένμπαχ (F. von Lenbach, 1836-1904) θα περάσει τον χειμώνα τού 1875-6 στην Αίγυπτο μαζί με τον ζωγράφο Μάκαρτ (H. Makart, 1840-1884) και άλλους καλλιτέχνες. Δεν είναι ωστόσο μόνον ο συρμός που παρακινεί τους δυο τυπικούς εκπροσώπους της Σχολής του Μονάχου και στενούς φίλους, τον Νικηφόρο Λύτρα (1832-1904) και τον Νικόλαο Γύζη (1842-1901) να επιχειρήσουν το 1872 το προσκύνημα στην οικεία Μέση Ανατολή. Αν, όπως συνιστούσε ο Νικηφόρος Λύτρας, οι ζωγράφοι όφειλαν να μελετούν και να απεικονίζουν τα ήθη του ελληνικού λαού, το ταξίδι στη Μ. Ασία, όπου ζούσε ένα αυθεντικό πανάρχαιο κομμάτι του ελληνισμού, έπαιρνε χαρακτήρα μιας επιστροφής στις ρίζες. Παρ' όλα αυτά οι δυο φίλοι θα επαναλάβουν το τελετουργικό που συνοδεύει αυτά τα ταξίδια: σχεδιάζουν σκηνές, γραφικούς τύπους, κοστούμια και καταρτίζουν ένα ρεπερτόριο που θα τους χρησιμεύσει σε πολλές συνθέσεις τους. Δεν θα παραλείψουν μάλιστα, κατά τη συνήθη πρακτική των Ευρωπαίων ζωγράφων, να φωτογραφηθούν αργότερα μεταμφιεσμένοι σε ανατολίτες.

Ο Συμεών Σαββίδης (1859-1927), ένας γνήσιος Μικρασιάτης, ζωγραφίζει αληθινές οριενταλιστικές σκηνές, εμπνευσμένες από αλλεπάλληλα ταξίδια στα πάτρια χώματα. Πολλές απ' αυτές μπόρεσαν να αιχμαλωτίσουν όχι μόνο την ατμόσφαιρα αλλά και το φως που ζωντανεύει το πολύχρωμο πανηγύρι της Ανατολής. Ο Σαββίδης αποτύπωσε τις εντυπώσεις του με μια ελεύθερη ιμπρεσιονιστική γραφή.

Βέβαια τα όρια ανάμεσα στην ελληνική ηθογραφία και τον οριενταλισμό είναι δυσδιάκριτα, καθώς οι σκηνές καθημερινής ζωής έχουν ως φυσικό ντεκόρ τις παραδοσιακές στολές και το





Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Ανατολίτης με τσιμπούκι, π. 1873
Λάδι σε ξύλο
40,5 x 31,5 εκ.
Κληροδότημα
Ελ. Α. Χρηστομάνου,
αρ. έργου 4071

Συμεών Σαββίδης
(1859-1927)
Το άναμμα του τσιμπουκιού, 1899
Λάδι σε μουσαμά
83 x 56 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 118

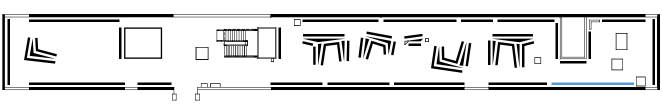


πλαίσιο ζωής της υπαίθρου, που είχαν ακόμα έντονο ανατολικό χαρακτήρα.

Ο πιο αυθεντικός Έλληνας οριενταλιστής είναι ο Θεόδωρος Ράλλης (1852-1909). Μαθητής του όψιμου Γάλλου οριενταλιστή Ζερόμ, ο Ράλλης θα πραγματοποιήσει πολλά ταξίδια στην Ελλάδα, το Άγιον Όρος, τη Μικρά Ασία, την Αίγυπτο και την Παλαιστίνη απ' όπου θα αντλήσει θέματα για τις συνθέσεις του. Η οπτική του είναι διπλή: ως Έλληνας ερμηνεύει τα ελληνικά οριενταλιστικά θέματα με μια βαθύτερη κατανόηση αλλά δεν παύει να τα βλέπει από τη σκοπιά ενός πομπιέ ζωγράφου της Γαλλικής Σχολής. Συχνά μάλιστα ενδίδει κι αυτός στην οφθαλμολαγνία όπως και οι Γάλλοι ομότεχνοί του, που απευθύνονταν στην ελευθεριάζουσα αστική πελατεία του Παρισιού εκείνης της εποχής. Ο Θεόδωρος Ράλλης ακολουθεί στα οριενταλιστικά του έργα τη "φωτογραφική" τεχνική των πομπιέ. Ο Ράλλης θαυμαζόταν γι' αυτά τα έργα στις ελληνικές εκθέσεις όπου συμμετείχε κανονικά, ενώ οι ιμπρεσιονιστικές εκτροπές του δεν έβρισκαν την ίδια ανταπόκριση στους Έλληνες κριτικούς.



Νικηφόρος Λύτρας
(1832-1904)
Μιχαήλ Βόδας Σούτζος, π. 1890
Λάδι σε μουσαμά
55 x 45 εκ.
Κληροδότημα Αλ. Σούτζου
αρ. έργου 738





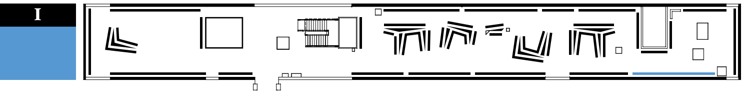


Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Ο ανατολίτης με τα φρούτα, π. 1873
Λάδι σε μουσαμά
107 x 174 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 574

129. Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Το σκλαβοπάζαρο
π. 1873-1875
Λάδι σε μουσαμά
72 x 50 εκ.
Αγορά από τους τόκους του
κληροδοτήματος Γ. Αβέρωφ
αρ. έργου 553



Θεόδωρος Ράλλης (1852-1909)
Η νυχτερία του πασά της Ταγγέρης, 1884
Λάδι σε μουσαμά, 116 x 191 εκ. Δωρεά Αλ. Γαϊτάνου, αρ. έργου 4707





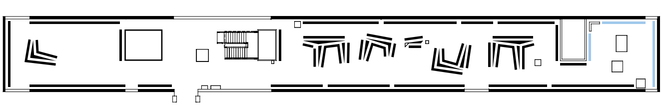
Συμβολισμός και αλληγορία

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΥΖΗΣ

Όταν ο νεαρός Παρθένης (1878-1967) πληροφορείται στη Βιέννη τον θάνατο του Γύζη, το 1901, διατυπώνει μια σημαίνουσα κρίση για τον εκλιπόντα: "κατά το πρώτον στάδιον του έργου του ήτο διακεκριμένος ζωγράφος, κατά δε το δεύτερον ήτο γνήσιος καλλιτέχνης… Ως καλλιτέχνης πάντοτε με ενεθουσίαζεν και η ποίησις των έργων του με ηνάγκαζε πάντοτε να τα ζητώ, ενώ ως ζωγράφος απλώς μου ήρεσε" (*Παναθήναια*, Α΄, 1901, σ. 434).

Η κρίση αυτή είναι απόλυτα κατανοητή μέσα στο συμβολιστικό κλίμα της βιεννέζικης Sezession, όπως παρατήρησε και ο συνάδελφος Αντώνης Κωτίδης (*Μοντερνισμός και Παράδοση*, 1993, σ. 171). Το παράδοξο είναι ότι τη συμμερίζεται σχεδόν ομόφωνα και η σύγχρονη ελληνική κριτική, που φαίνεται να ταυτίζει τον ιδεαλισμό και τον συμβολισμό με έναν "μοντερνισμό" αντάξιο της κλασικής μας παράδοσης. Για τον Περικλή Γιαννόπουλο, ο Γύζης είναι η "αγνοτέρα εκδήλωσις ελληνικής ιδέας και αισθήματος" (*Η Ελληνική Γραμμή*, 1992, σ. 24). Φυλλομετρώντας ελληνικά περιοδικά και εφημερίδες του τέλους του αιώνα, συναντούμε συχνά ενθουσιώδεις αναφορές σε συμβολιστές ζωγράφους όπως οι Γερμανοί Μπέκλιν (A. Böcklin, 1827-1901), Μαρέ (H. von Marées, 1837-1887), Κλίνγκερ (M. Klinger,1857-1920), Φραντς φον Στουκ (F. von Stuck, 1863-1928), ο Γάλλος Πυβί ντε Σαβάν (P. Puvis de Chavannes, 1823-1898) ή ο Άγγλος Μπερν Τζόουνς (E. Burne-Jones, 1833-1898). Η κριτική αυτή υποδοχή των συμβολιστικών ρευμάτων συνηχεί με τις ιδεαλιστικές παρεκβάσεις που παρατηρούνται στον ελληνικό μοντερνισμό στην πρώιμη φάση του και με την αναζωπύρωση που έμελλε να γνωρίσουν μορφές και ιδέες του Συμβολισμού στον ώριμο Παρθένη. Όπως σωστά παρατήρησε και πάλι ο Αντώνης Κωτίδης (ό.π.), γέφυρα και άλλοθι αυτών των βραδυπορημένων συμβολιστικών αναβιώσεων στάθηκε το πρότυπο του Γύζη.

Ο Συμβολισμός διαχύθηκε σ΄ ολόκληρη την Ευρώπη σαν γλυκό δηλητήριο, που λειτούργησε ως αντίδοτο στην "πεζότητα" του Ρεαλισμού. Προσπάθησε να κρατήσει ζωντανές τις δυνάμεις που είχε άλλοτε ενεργοποιήσει ο Ρομαντισμός και που είχαν καταδικαστεί από τον Θετικισμό και τον Ρεαλισμό σε νεκροφάνεια: το όνειρο, τη φαντασία, την ποίηση, την ιδέα. Το θέμα ξαναγυρίζει στην τέχνη αλλά χάνει τον ανεκδοτικό χαρακτήρα του, γίνεται φορέας μηνύματος, μέσον για να εκφραστεί το ανείπωτο. Περιεχόμενο και μορφή συνυ-





Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Η Τέχνη
και τα πνεύματά της
[1876]
Λάδι σε μουσαμά
67 x 55 εκ.
Αγορά από τους τόκους του
κληροδοτήματος Γ. Αβέρωφ
αρ. έργου 550

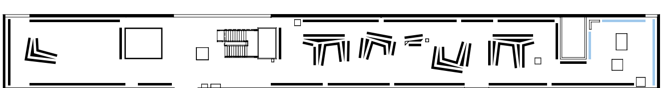
Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Εαρινή συμφωνία
[1886]
Λάδι σε μουσαμά
100 x 196 εκ.
Δωρεά Αντ. Μπενάκη
αρ. έργου 635



φασμένα φιλοδοξούν να παρασύρουν το θεατή σε μια συναισθηματική μέθεξη, σε μια κοινωνία με την ποίηση και το μυστήριο. Ο όρος Συμβολισμός καθιερώθηκε στους φιλολογικούς κύκλους από το μανιφέστο του Έλληνα ποιητή Jean Moréas, που δημοσιεύτηκε στο Παρίσι το 1886, ενώ στη ζωγραφική είχε εκδηλωθεί πολύ νωρίτερα.

Ο Γύζης, όπως παρατηρεί εύστοχα η συνάδελφος Νέλλη Μισιρλή στην έξοχη μονογραφία που του αφιέρωσε, διέθετε μια φύση ονειροπόλα και ποιητική που έρρεπε προς τον ιδεαλισμό. Ο ιδεαλισμός του, θρεμμένος από τη νοσταλγία μιας ιδανικής Ελλάδας, θα οδηγήσει το έργο του, τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, σε υψιπετείς ελληνοπρεπείς συλλήψεις, που εγγράφονται μέσα στο ευρύτερο κίνημα του ευρωπαϊκού Συμβολισμού. Όλο το ρεπερτόριο της θεματικής, της μορφολογίας και της έκφρασης του Συμβολισμού ανιχνεύεται μέσα στο ώριμο έργο του Γύζη. Οι συνθέσεις του παραπέμπουν σε μια ανώτερη πνευματική σφαίρα και υποβάλλουν έντονα την αίσθηση της μουσικής με καθαρά πλαστικά μέσα (ο Γύζης λάτρευε τον Μπετόβεν). Στα προσφιλή του θέματα ανήκει ο εκστατικός και απελευθερωτικός χορός, σύμφωνα με την ανάλυση του διονυσιακού πνεύματος από τον Νίτσε (*Η Γέννηση της Τραγωδίας*, 1873), που επηρέασε τους συμβολιστές. Η έξαρση της ιδέας της θρησκείας, ο στοχασμός, η ενατένιση, το όνειρο, η σιωπή, η γυναίκα, ως πλάσμα μυστηριώδες, ανεξιχνίαστο και ενίοτε δαιμονικό, οι αλληγορίες και οι προσωποποιήσεις δεσπόζουν στα συμβολιστικά έργα του Γύζη.

Ο Συμβολισμός απαιτούσε από τη μορφή να ταυτιστεί σε τέτοιο βαθμό με το περιεχόμενο ώστε να μπορεί να το υποβάλει χωρίς να το δηλώνει. Ο Γύζης, για ν' ανταποκριθεί σ' αυτό το αίτημα, ανανεώνει ριζικά τα εκφραστικά του μέσα. Το νευρώδες και ακριβές σχέδιο που χαρακτηρίζει το ύφος του γίνεται ελλειπτικό, η πινελιά του πιο ελεύθερη, η γραμμή του αποτυπώνει τη χειρονομία. Η αρχαιότητα τον βοηθά να σχηματοποιήσει τις μορφές του, που χάνουν κάθε ατομικό χαρακτήρα, για να μπορούν να ενσαρκώσουν ιδέες. Τα χρώματά του περιορίζονται σε λίγους εμβληματικούς τόνους: μαύρα, μπλε, κόκκινα, πύρινα της φωτιάς, και λευκά, που, αισθητοποιούν αιφνίδιες λάμψεις μέσα στο σκοτάδι, ενώ στην *Εαρινή συμφωνία* εξαντλεί την πιο δροσερή παλέτα του, για να μας μεταφέρει στον παράδεισο της τέχνης, στην επικράτεια της αιώνιας άνοιξης.



Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Μήτηρ Θεού, σπουδή
[1898]
Λάδι σε χαρτί, διάμ. 38 εκ.
Αγορά από τους τόκους του
κληροδοτήματος Γ. Αβέρωφ
αρ. έργου 596

Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Ο Αρχάγγελος, σπουδή
για τη **Θεμελίωση της
Πίστεως,** [1895]
Λάδι σε μουσαμά, 91 x 69 εκ.
αρ. έργου 548

Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Ο Αρχάγγελος, σπουδή
για τη **Θεμελίωση
της Πίστεως,** [1894-1895]
Λάδι σε μουσαμά, 145 x 73 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 302







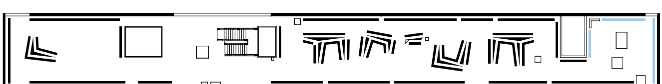
Ο Συμβολισμός συναντάται και συγχωνεύεται, προς το τέλος του αιώνα, μ' ένα άλλο, φορμαλιστικό αυτή τη φορά, ρεύμα, την Αρ-Νουβώ (Art-Nouveau, Jugendstil, στις γερμανόφωνες χώρες). Οι συμβολιστές καλλιτέχνες της Κεντρικής Ευρώπης, που εκφράζονται με τους κώδικες της Αρ-Νουβώ συγκροτούνται, προς το τέλος του αιώνα, σε ομάδες με τον ενδεικτικό επαναστατικό τίτλο Sezession (απόσχιση, ρήξη), που υποδηλώνει ρήξη με τον ακαδημαϊσμό. Ο Γύζης συνδέθηκε με τα μέλη της Sezession του Μονάχου, που ιδρύθηκε το 1892 υπό την ηγεσία του Φραντς φον Στουκ. Το ύφος Αρ-Νουβώ, που επηρεάζει όλες τις τέχνες, χαρακτηρίζεται από μια επιφανειακή νόηση της φόρμας και από έντονη διακοσμητική διάθεση. Το αραβούργημα, η αυτάρεσκη καμπύλη γραμμή, τα ανθηρά και βλαστόμορφα μοτίβα, που καλύπτουν τη ζωγραφική επιφάνεια, συναντώνται στα έργα πολλών εκπροσώπων του Συμβολισμού σ' όλη την Ευρώπη: Φραντς φον Στουκ, Κλίνγκερ, Κλιμτ (G. Klimt, 1862-1918), Μουνκ (E. Munch, 1863-1944), Μορώ (G. Moreau, 1826-1898) κ.ά.

Ο Γύζης δεν αφήνει ωστόσο αυτό το νοσηρό γραφισμό να διαβρώσει το νευρώδες και αρρενωπό ύφος του παρά μόνο σε σπάνιες περιπτώσεις και ιδιαίτερα στο γραφιστικό του έργο, που είναι σημαντικό. Το ύφος Αρ-Νουβώ θα γνωρίσει μεγάλη επιτυχία στην Ελλάδα στο γύρισμα του αιώνα και θα διατηρήσει για πολύ τις αντιστάσεις του, ακόμη και μέχρι το μεσοπόλεμο.



Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Μετά την καταστροφή των Ψαρών
[1896-1898]
Λάδι σε μουσαμά
133 x 188 εκ.
Αγορά από τους τόκους του κληροδοτήματος Γ. Αβέρωφ
αρ. έργου 460

I





Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Ιδού ο Νυμφίος
[1899-1900]
Λάδι σε μουσαμά
200 x 200 εκ.
αρ. έργου 641

Ώριμη αστική προσωπογραφία

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΒΑΡΟΥΧΑΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΥΖΗΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΟΥΚΑΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΛΥΤΡΑΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΞΥΔΙΑΣ

Η ώριμη αστική προσωπογραφία μάς δίνει την εικόνα της μεγαλοαστικής τάξης, που δημιουργήθηκε στον καιρό της κυβέρνησης του Χαρίλαου Τρικούπη, το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Τραπεζίτες, βιομήχανοι, έμποροι, εφοπλιστές, πλούσιοι γαιοκτήμονες αλλά και διανοούμενοι θα αποτελέσουν για πολλές δεκαετίες την ιδανική πελατεία των μεγάλων ζωγράφων της Σχολής του Μονάχου με προεξάρχοντες τον Νικηφόρο Λύτρα (1832-1904) και τον Γεώργιο Ιακωβίδη (1853-1932).

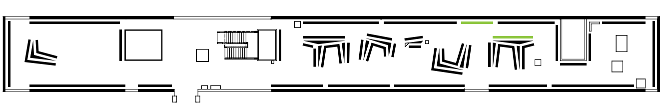
Πολλά είναι τα στοιχεία που διακρίνουν την ώριμη προσωπογραφία από την πρώιμη: πρώτα απ' όλα ο ορίζοντας υποδοχής. Τα πορτρέτα αυτής της κατηγορίας απευθύνονται σε μια υψηλότερη κοινωνική τάξη με προηγμένη αστική καλαισθησία, μεγαλύτερη εκλέπτυνση, επαφή με την Ευρώπη και τελείως διαφορετικό πλαίσιο ζωής. Οι μεγαλοαστοί της Αθήνας ζουν σε πολυτελή νεοκλασικά μέγαρα, που διαθέτουν χώρους για έργα μεγαλύτερων διαστάσεων, ντύνονται σύμφωνα με την τελευταία λέξη της ευρωπαϊκής μόδας και συναγωνίζονται μεταξύ τους σε επίδειξη ναρκισσιστικής φιλοκαλίας. Έτσι εξηγούνται οι παραγγελίες ατομικών και σπανιότερα οικογενειακών πορτρέτων στους πιο περιώνυμους ζωγράφους της "μόδας", καθώς και το μνημειακό μέγεθος αυτών των έργων, που συχνά απεικονίζουν τα μοντέλα τους ολόσωμα σε φυσικό και ενίοτε σε υπερφυσικό μέγεθος.

Η ελληνική προσωπογραφία της πρώιμης φάσης περιοριζόταν να παραστήσει τον εικονιζόμενο σε προτομή ή στα τρία τέταρτα σε άκαμπτες και κάπως αδέξιες πόζες, που θυμίζουν έντονα τα πρώτα φωτογραφικά πορτρέτα. Άλλωστε η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη νέα ανακάλυψη της φωτογραφίας και στη ζωγραφική έχει επισημανθεί. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι πολλοί ζωγράφοι έσπευσαν να γίνουν και φωτογράφοι από φόβο μη χάσουν την πελατεία τους από τη νέα "διαβολική" εφεύρεση που αποτύπωνε πιστά την πραγματικότητα. Οι αδελφοί Μαργαρίτη (Φίλιππος, 1810-1892 και Γεώργιος, 1814-1884) άνοιξαν το πρώτο φωτογραφείο στην Αθήνα, στα μέσα του αιώνα. Η διάδοση της φωτογραφίας έδωσε σ' όλες τις τάξεις το δημοκρατικό προνόμιο να απεικονιστούν φωτογραφικά και περιόρισε στους ολίγους τη χάρη να δουν το είδωλό τους να απαθανατίζεται με την υπογραφή ενός μεγάλου ζωγράφου.

Η μεγαλοαστική τάξη θα βρει στο πρόσωπο του Νικηφόρου Λύτρα (1832-1904) τον ποιητή της. Το ολόσωμο μνημειακό πορτρέτο του

Νικηφόρος Λύτρας
(1832-1904)
Λύσανδρος Καυταντζόγλου
π. 1886
Λάδι σε μουσαμά
190 x 124 εκ.
Κληροδότημα
Λυσιμ. Καυταντζόγλου
αρ. έργου 645

I

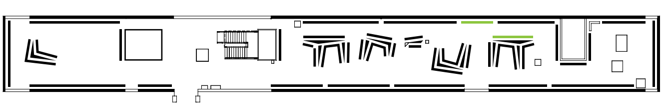




μεγάλου αρχιτέκτονα και διευθυντή του Πολυτεχνείου Λύσανδρου Καυταντζόγλου (1811-1885) μας δίνει μιαν εμβληματική εικόνα του εκλεπτυσμένου και στοχαστικού διανοούμενου μέσα στο "στουντιόλο" του, κατά το πρότυπο ανάλογων αναγεννησιακών έργων. Ζωγραφισμένο με απαράμιλλη μαστοριά, που συνδυάζει ακρίβεια και ελευθερία στην πινελιά με πολύ αβρές θερμές χρωματικές αρμονίες, θα μπορούσε να συγκριθεί με τα ωραιότερα δείγματα της ευρωπαϊκής προσωπογραφίας. Μια αιφνίδια σκοτεινή σκέψη ρίχνει τον ίσκιο της στο ωραίο πρόσωπο του ώριμου άνδρα, που διακόπτει τη μελέτη του για να συγκεντρώσει το βλέμμα του σε μια αόρατη απειλή. Ο Νικηφόρος Λύτρας αναδεικνύεται σε βαθύ ψυχογράφο, επαληθεύοντας την προτροπή του: "ο προσωπογράφος πρέπει να αντλεί από τα απεικονιζόμενα πρότυπά του ό,τι αισθάνονται ταύτα εις τα βάθη της ψυχής των" (Ξ. Σώχος, *Έλληνες Καλλιτέχναι*, Αθήνα 1929, σ. 42).

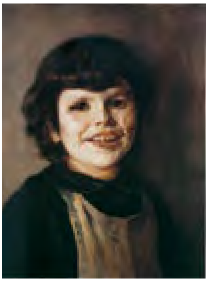
Οι γυναικείες ολόσωμες προσωπογραφίες του Νικηφόρου Λύτρα είναι ταυτόχρονα μελέτες χαρακτήρων και ζωγραφικά κατορθώματα. Η *Κλεμάνς Σερπιέρη* (1869), η *Κυρία Σαρόγλου* (περ. 1891), η *Κυρία με τα άσπρα γάντια* (Μαριάνθη Χαριλάου, 1895-1900) είναι αριστουργήματα του είδους. Συγκρίνοντας την αυστηρή κομψότητα των μοντέλων με τις καταστόλιστες φορεσιές και τα επιδεικτικά κοσμήματα στα πρώιμα γυναικεία πορτρέτα, διαπιστώνουμε την υψηλή καλαισθησία της μεγαλοαστικής αθηναϊκής κοινωνίας του τέλους του αιώνα. Αξίζει να αφήσουμε το βλέμμα μας να πλανηθεί και να γευτεί την ηδονική ζωγραφική ποιότητα της συμφωνίας σε λευκό, που ξεδιπλώνει σ' όλη τη ζωγραφική της επιφάνεια η προσωπογραφία της Μαριάνθης Χαριλάου: το λευκό φόρεμα προβάλλεται πάνω σ' ένα ομόηχο επίπεδο λευκό φόντο ζωγραφισμένο με ελεύθερη χειρονομία. Ο Λύτρας γράφει μια συμφωνία μεγάλου κολορίστα, παίζοντας με ιριδίζοντα λευκά θερμών και ψυχρών τόνων, όπου κυριαρχούν οι σπασμένες ώχρες και τα λιλά. Ο μόνος δυνατός τόνος σ' αυτήν την παλλόμενη συμφωνία των λευκών είναι οι βιολέτες στο ντεκολτέ, που συνηχούν με τα σκούρα μαλλιά και τα κρόσια από την ομπρέλα της κομψής Αθηναίας. Ακόμα και η πόζα, με την αιφνίδια στροφή του κεφαλιού, δείχνει το μεγάλο ζωγράφο που ελέγχει απόλυτα τα εκφραστικά του μέσα.

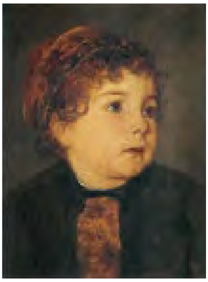
Οι προσωπογραφίες του Λύτρα γράφουν το κύκνειο άσμα μιας μεγάλης ευρωπαϊκής παράδοσης, που ξεκίνησε το 15ο αιώνα με την Αναγέννηση στην Ιταλία και τη Φλάνδρα, όταν ο Άνθρωπος ξανάγινε



Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Τηλέμαχος Γύζης
π. 1890
Λάδι σε ξύλο
40 x 32 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 4

Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Η κόρη του καλλιτέχνη, π. 1880
Λάδι σε μουσαμά
23 x 18 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 53





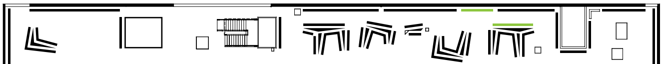


Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Άρτεμις Γύζη, 1890
Λάδι σε μουσαμά
100 x 75 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 251

ύστερα από τη μακρά θεοκρατική περίοδο του Μεσαίωνα, το κέντρο "απάντων χρημάτων", σύμφωνα με την αρχή του σοφιστή Πρωταγόρα. Ήδη όμως όταν ο Λύτρας ζωγράφιζε αυτά τα αριστουργήματα, οι ιμπρεσιονιστές είχαν οδηγήσει το είδος στην παρακμή του. Ο André Malraux διαπίστωνε ότι ο Μανέ (E. Manet, 1832-1883) ήταν μοντέρνος, ακριβώς γιατί τα πορτρέτα του μιλούσαν περισσότερο για τον ζωγράφο και το ύφος του παρά για την προσωπικότητα και την αλήθεια του μοντέλου (G. Picon, 1863: *Naissance de la peinture moderne*, SKIRA, 1974, σ. 153). Το χαρακτηριστικό τούτο σήμα του μοντερνισμού ανιχνεύεται στην ελληνική ζωγραφική γύρω στο τέλος του αιώνα. Τότε αρχίζουμε να συναντούμε προσωπογραφίες όπου το ύφος, η γραφή τείνει να υπερκαλύψει τη σημασία του απεικονιζόμενου προσώπου. Το πορτρέτο της *Άρτεμης Γύζη*, που προαγγέλλει την αισθητική της Sezession, η *Κυρία με το σκυλάκι* του Μαθιόπουλου, με το παριζιάνικο ύφος Αρ-Νουβώ, το υπαιθριστικό πορτρέτο του Ιακωβίδη με θέμα τη *Σύζυγο του καλλιτέχνη με το γιο του* ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία.



Αριστείδης Βαρούχας
(μέσα 19ου αι.)
Κύριος που διαβάζει εφημερίδα, 1882
Λάδι σε μουσαμά
45 x 36 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 685





Ιωάννης Δούκας
(1838/41-1916)
Η πρέσβειρα της Ελλάδας στο Παρίσι
π. 1869
Λάδι σε μουσαμά
73 x 59 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 115



Νικόλαος Ξυδιάς
(1826-1909)
Προσωπογραφία γυναίκας, π. 1870
Λάδι σε μουσαμά
92 x 72,5 εκ.
Δωρεά Στ. Θεοχάρη
αρ. έργου 4518

Το γυμνό

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ ΛΕΜΠΕΣΗΣ

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΛΥΤΡΑΣ

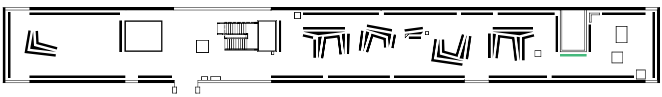
Το γυμνό ως αυτόνομο είδος ξαναγυρίζει στην τέχνη ύστερα από την έκλειψη του Μεσαίωνα γύρω στα μέσα του Κουατροτσέντο (15ου αιώνα). Στην αρχή διατηρεί τη γοτθική ακαμψία, τους στενούς ώμους, την προτεταμένη κοιλιά και το déhanchement της Εύας στις μεσαιωνικές απεικονίσεις. Ακόμη και η *Αφροδίτη* του Μποτιτσέλι (Botticelli, 1444 / 1445 -1510) βαρύνεται από τη μακραίωνη λήθη του γυμνού σώματος και ας μιμείται την Αφροδίτη των Μεδίκων. Τις αναλογίες της αρχαίας Αφροδίτης, την άνεση στη στάση με την αρμονική αντιμετάθεση (τον χιασμό των κινήσεων), θα τις συναντήσουν οι κλασικοί, ο Λεονάρντο ντα Βίντσι (Leonardo da Vinci,1452-1519), ο Ραφαήλ (Raffaello Sanzio, 1483-1520), ο Τισιανός (Tiziano Vecellio, 1487-1576).

Από την εποχή εκείνη, με μικρές εξαιρέσεις, έγινε θεσμός κάθε γυμνό στη ζωγραφική να έχει πρότυπο την Αφροδίτη, να είναι "ντυμένο" με τη θριαμβική γύμνια της θεάς του έρωτα. Οι εξαιρέσεις ήταν πολλές και συχνά δημιουργούσαν σκάνδαλο. Θα αναφέρουμε μόνο μία : τη *Γυμνή Μάγια* (π. 1800) του Γκόγια (F. Goya, 1746-1828). Η *Ολυμπία* (1865) του Μανέ (E. Manet, 1832-1883) μια άλλη παραβίαση του κανόνα του διπλού κώδικα (Μοντέλο+Αφροδίτη=Γυμνό στην τέχνη), δημιουργεί ένα σκάνδαλο-σταθμό για τη μοντέρνα τέχνη. Είχαν προηγηθεί τα απομυθοποιημένα γυμνά του ρεαλιστή Κουρμπέ (G. Courbet, 1819-1877) που επίσης προκαλούσαν σκάνδαλα από τα μέσα του 19ου αιώνα.

Ποια θέση έχει το γυναικείο γυμνό στη νεοελληνική τέχνη, σε μια κοινωνία συντηρητική, που δεν ανεχόταν τη διδασκαλία του γυμνού μοντέλου στο Σχολείο των Τεχνών ολόκληρο το 19ο αιώνα; Πράγματι, στη Σχολή, που ούτως ή άλλως ανδροκρατείται, η διδασκαλία γίνεται μόνο από ανδρικό μοντέλο. Ο Ιακωβίδης (1853-1932) ως διευθυντής καθιερώνει το 1904 τη μελέτη από γυναικείο γυμνό μοντέλο. Τα κορίτσια γίνονται δεκτά στη Σχολή σε χωριστό τμήμα για "νεάνιδες" από το 1894. Το 1898, πλάι σε ογδόντα περίπου αγόρια μαθητές στο Σχολείο των Τεχνών, φοιτούν εβδομήντα κορίτσια στο ιδιαίτερο τμήμα των θηλέων. Τον ίδιο καιρό ο συνολικός αριθμός των γυναικών σε άλλες πανεπιστημιακές σχολές δεν ξεπερνά τις δέκα. Από το 1901, και πάλι επί Ιακωβίδη, η φοίτηση στο Σχολείο των Τεχνών θα γίνει μικτή.

Στις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης περιλαμβάνονται αρκετά γυμνά, άλλα με πρόσχημα ένα μυθολογικό θέμα (όπως η *Ανδρομέδα* του Κουνελάκη) και άλλα χωρίς άλλοθι, ως θυμίαμα θαυμασμού στη γυναικεία καλλονή ή ως ρεαλιστική μελέτη του γυναικείου σώματος.

I





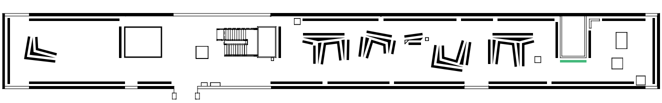
Πολυχρόνης Λεμπέσης
(1848-1913)
Γυμνό, π. 1877
Λάδι σε μουσαμά
87 x 116 εκ.
αρ. έργου 2216

Ο Κουνελάκης (1829-1869) χρησιμοποιεί τον διπλό κώδικα κατά το πρότυπο των Ιταλών κλασικών δασκάλων του και του Ενγκρ (J.A.D. Ingres, 1780-1867). Η *Γυναίκα που γδύνεται*, με τις στρογγυλές και λείες φόρμες, με την αναγωγή σε τέλεια στερεομετρικά σχήματα, θυμίζει τα γυμνά του Ενγκρ.

Το *Γυμνό* του Νικηφόρου Λύτρα (1832-1904) επαναλαμβάνει, αντιστρέφοντάς την, τη στάση της Αφροδίτης του Βελάσκεθ (Velasquez, 1599-1660). Μια σύγκριση μαζί της είναι διδακτική. Το γυμνό του Ισπανού ζωγράφου είναι πιο ρεαλιστικό. Εδώ ο αυστηρός Έλληνας δάσκαλος θέλει να πλέξει έναν ύμνο στην αράγιστη νιότη της νεαρής κοπέλας. Κανένα επεισόδιο, κανένα ελάττωμα δεν διαταράσσει τις αβρές μελωδικές γραμμές αυτού του σώματος, που ξεδιπλώνει μπροστά στα μάτια του θεατή τις εράσμιες καμπύλες της πλάτης και των γλουτών της.

Το *Γυμνό* του Λεμπέση (1848-1913), σχεδόν στην ίδια στάση, μας δίνει τη ρεαλιστική εκδοχή του γυναικείου σώματος χωρίς ψιμμύθια και εξιδανικεύσεις.







Νικηφόρος Λύτρας
(1832-1904)
Γυμνό, π. 1867-1870
Λάδι σε μουσαμά
86 x 118 εκ.
Κληροδότημα
Μιλτ. Εμπειρίκου
αρ. έργου 3033

Νεκρή φύση

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΒΩΚΟΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΥΖΗΣ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΑΛΛΟΥΔΗΣ

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ ΛΕΜΠΕΣΗΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΞΥΔΙΑΣ

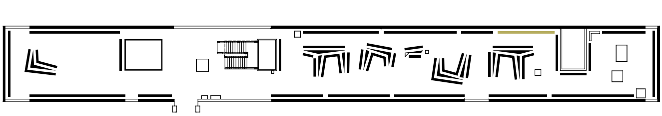
ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΠΑΝΤΑΖΗΣ

Ο όρος νεκρή φύση, natura morta, εισάγεται στην ιταλική ορολογία της τέχνης τον 18ο αιώνα. Η natura morta θεωρείται ακόμη τότε ζωγραφική δεύτερης κατηγορίας και αντιδιαστέλλεται προς την "ευγενή" natura vivente, τη ζωντανή φύση, όπου πρωταγωνιστεί ο άνθρωπος. Στις Κάτω Χώρες, όπου τον 17ο αιώνα καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα αυτό το προσφιλές είδος αστικής ζωγραφικής, χρησιμοποιήθηκε ο όρος που έμελλε να επικρατήσει στην αγγλική και τη γερμανική γλώσσα: still life, Stilleben, ήσυχη ζωή, ήσυχο μοτίβο, σε αντίθεση με την κίνηση που χαρακτηρίζει το ζωντανό μοντέλο.

Από τότε που ο Καραβάτζιο (M. Merisi da Caravaggio, 1573-1610) ζωγράφισε γύρω στα 1600 μια από τις πρώτες νεκρές φύσεις της ιστορίας, ένα ολοζώντανο πανέρι με φρούτα, η ζωγραφική είχε κιόλας υπογράψει τη διακήρυξη της ανεξαρτησίας της. Διαδήλωνε σιωπηρά τη θέλησή της να πάψει να αφηγείται ιστορίες, να αυτονομηθεί, να αυτοσημανθεί. Η νεκρή φύση μιλάει στο θεατή με την ποικιλία και τη μελωδία των σχημάτων, με τον πλούτο της υφής, με την αρμονία των χρωμάτων, με τη δομή και τον ρυθμό της σύνθεσης. Φυσικά, η νεκρή φύση απεικονίζει υλικά αγαθά, αντικείμενα, εδέσματα, γλυκά, φρούτα, άνθη. Γι' αυτό είναι κατ' εξοχήν αστικό είδος ζωγραφικής, που διαιωνίζει στιγμές απόλαυσης, συμβολίζει την ευμάρεια και προορίζεται να στολίσει τραπεζαρίες και σαλόνια. Η ελαιογραφία είναι η τεχνική που επιτρέπει στον ζωγράφο να αναδείξει την υφή των διαφόρων αντικειμένων και να τονίσει την υλική παρουσία τους, την απτική τους ποιότητα. Υπάρχει ωστόσο μια κατηγορία του είδους που παραπέμπει με συγκεκριμένους κώδικες σ' ένα θέμα: τη "ματαιότητα» (vanitas). Ένα κρανίο, ένα σβησμένο κερί, ένα αμμοδοχείο, σύμβολο του χρόνου που διαβαίνει, ένα μισοτελειωμένο δείπνο υπενθυμίζουν τη ματαιότητα των εγκοσμίων. Το είδος αυτό νεκρής φύσης ανήκει στο θεματικό ρεπερτόριο του καθολικού δόγματος και δεν ανταποκρίνεται στον ορίζοντα προσδοκίας μιας ελληνικής πελατείας.

Η νεκρή φύση αναπτύχθηκε στην Ελλάδα το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα για ν' ανταποκριθεί στη ζήτηση της νέας αστικής τάξης. Το 1899 (4 Απριλίου) ο χρονογράφος της εφημερίδας *Εμπρός*, που γράφει με το ψευδώνυμο Ριπ, σχολιάζοντας την έκθεση του Ζαππείου, διαπιστώνει με ευχαρίστηση και χιούμορ ότι "ηλαττώθη ο κατακλυσμός των nature morte, αι οποίαι είχον μεταβάλει πέρυσι την Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν εις Παράρτημα του λαχανοπαζάρου".

Ο Νικόλαος Γύζης (1842-1901), που έχει πλουτίσει τις συνθέσεις του





Νικόλαος Ξυδιάς
(1826-1909)
Νεκρή φύση
με αγκινάρες
π. 1875-1885
Λάδι σε μουσαμά
60 x 74 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 240



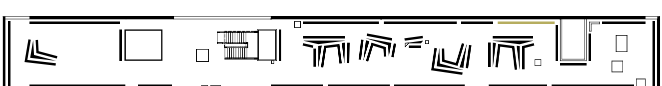
Πολυχρόνης Λεμπέσης
(1848-1913)
Καλάθι με φρούτα
1878
Λάδι σε μουσαμά
35 x 44 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 501

με υπέροχες νεκρές φύσεις, ετίμησε το είδος με μερικά αριστουργήματα, έστω και αν, όπως αναφέρει σε επιστολή του, το έκανε ως πάρεργο, "μάλλον παίζων". Σπάνιες και πολύτιμες είναι οι νεκρές φύσεις του Νικηφόρου Λύτρα (1832-1904) ενώ ο Νικόλαος Βώκος (1859-1902) υπηρετεί το είδος με την ακαδημαϊκή ακρίβεια ενός παλιού Ολλανδού ζωγράφου. Συμβατικές, αν και συχνά θελκτικές, είναι και οι νεκρές φύσεις του Γεώργιου Ιακωβίδη (1853-1932). Ο σπουδασμένος στο Παρίσι Αλέξανδρος Καλλούδης, (1850/1853-1923), που ειδικεύτηκε στη νεκρή φύση, δίνει στ' αντικείμενά του μια χνουδωτή ποιότητα με λεπτό κολοριστικό αίσθημα, που θυμίζει τον Γάλλο δάσκαλο του είδους Σαρντέν (J.B.S. Chardin, 1699-1779). Ο Περικλής Πανταζής (1849-1884) θα ζωγραφίσει πολλές νεκρές φύσεις, όπου παρακολουθούμε την εξέλιξη του ύφους του, από τα σκοτεινά και παστόζικα χρώματα στην απελευθέρωση της πινελιάς και στην ιμπρεσιονιστική λαμπρότητα. Μέσα απ' αυτήν την πορεία μαντεύουμε και την αλλαγή φρουράς στα πρότυπα και στους δασκάλους του: από τον Κουρμπέ (G. Courbet, 1819-1877) στον Μανέ (E. Manet, 1832-1883).



Περικλής Πανταζής
(1849-1884)
Βάζο με λουλούδια
π. 1875-1877
Λάδι σε μουσαμά
99 x 75 εκ.
αρ. έργου 3544

I







Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Επιτραπέζιο, π. 1890
Λάδι σε μουσαμά
54 x 80 εκ.
Αγορά από τους τόκους του κληροδοτήματος Γ. Αβέρωφ
αρ. έργου 549

Νικόλαος Γύζης
(1842-1901)
Λουλούδια
πριν το 1895
Λάδι σε μουσαμά
58 x 42 εκ.
Αγορά από τους τόκους του κληροδοτήματος Γ. Αβέρωφ
αρ. έργου 463

Διάλογος με το φως και το χρώμα
Τα πρώτα ιμπρεσιονιστικά σκιρτήματα
Επιβιώσεις του Ιμπρεσιονισμού

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΛΤΑΜΟΥΡΑΣ

ΟΥΜΒΕΡΤΟΣ ΑΡΓΥΡΟΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΟΛΑΝΑΚΗΣ

ΣΠΥΡΟΣ ΒΙΚΑΤΟΣ

ΜΑΡΚΟΣ ΖΑΒΙΤΖΙΑΝΟΣ

ΕΠΑΜΕΙΝΩΝΔΑΣ ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

ΣΟΦΙΑ ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ ΛΕΜΠΕΣΗΣ

ΠΑΥΛΟΣ ΜΑΘΙΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΗΛΙΑΔΗΣ

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΠΑΝΤΑΖΗΣ

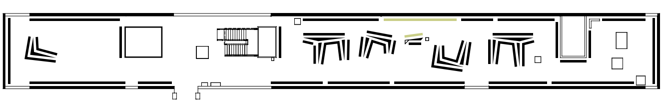
ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΡΑΛΛΗΣ

ΙΑΚΩΒΟΣ ΡΙΖΟΣ

Η εξειδίκευση είναι χαρακτηριστικό της αστικής καταναλωτικής κοινωνίας. Στο χώρο της Ιστορίας της Τέχνης το φαινόμενο αυτό παρατηρήθηκε για πρώτη φορά σε μεγάλη έκταση στην προτεσταντική αστική κοινωνία της Ολλανδίας τον 17ο αιώνα, μετά την ανεξαρτησία της και το διαχωρισμό της από την καθολική Φλάνδρα. Εκεί άλλωστε αναπτύχθηκε και η τοπιογραφία ως ιδιαίτερο είδος ζωγραφικής. Η "ρεαλιστική" τοπιογραφία των Κάτω Χωρών θα γίνει το πρότυπο για την αναβίωση του ενδιαφέροντος για τη φύση τον 19ο αιώνα.

Ο Νεοκλασικισμός, όπως κάθε κλασική τέχνη, είναι ανθρωποκεντρικός. Η φύση απουσιάζει από τα έργα των ζωγράφων του ή απλώς σημαίνεται ως πλαίσιο της ανθρώπινης δράσης. Το ενδιαφέρον για τη φύση αφυπνίζεται με το κίνημα του Ρομαντισμού. Αλλά η φύση στον Ρομαντισμό δεν είναι ρεαλιστική, είναι συναισθηματική προβολή, σκηνικό, που μεταφράζει αισθήματα, πάθη, διαθέσεις. Συχνά ενσαρκώνει την ιδέα του "υψηλού" (sublime), που αποτελεί την πεμπτουσία της αισθητικής του Ρομαντισμού. Η ενατένιση, η πάλη με τα στοιχεία της φύσης, οι πικραγαπητικές σχέσεις του ανθρώπου άλλοτε με μια φύση-μάνα κι' άλλοτε με μια φύση-μητρυιά αποτελούν βασικά στοιχεία της ρομαντικής τοπιογραφίας.

Η στροφή προς τη φύση συντελείται ωστόσο και ολοκληρώνεται με τον Ρεαλισμό. Ο θετικισμός, η κρίση και η βαθμιαία εγκατάλειψη των παραδοσιακών θεμάτων (μύθος, ιστορία), η στροφή προς μια "αγνή" και αδιάφθορη φύση, που αντιπαραβάλλεται προς τα πολυάνθρωπα αστικά κέντρα της πρώτης βιομηχανικής έκρηξης είναι τα ιστορικά συμφραζόμενα του φαινομένου. Η ομάδα των Γάλλων ζωγράφων που σχημάτισαν, γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα, μια καλλιτεχνική κοινότητα σ' ένα χωριουδάκι στο δάσος του Φονταινεμπλώ κοντά στο Παρίσι έχει γίνει γνωστή ως Σχολή της Μπαρμπιζόν (Ecole de Barbizon). Αυτοί οι ζωγράφοι είναι οι πρώτοι που θα μεταφέρουν το καβαλέτο τους μπροστά στο μοτίβο και θα προσπαθήσουν ν' αποδώσουν ανεπιτήδευτα το θέαμα που έχουν μπροστά στα μάτια τους, ανοίγοντας



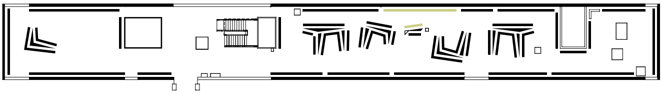


Κωνσταντίνος Βολανάκης (1837-1907)
Έξω από το λιμάνι, π. 1872
Λάδι σε μουσαμά, 48 x 96 εκ., αρ. έργου 3703



Κωνσταντίνος Βολανάκης (1837-1907)
Πανηγύρι στο Μόναχο (Το τσίρκο), 1876
Λάδι σε μουσαμά, 60 x 130 εκ.
Κληροδότημα Αλ. Ζαχαρίου, αρ. έργου 1398





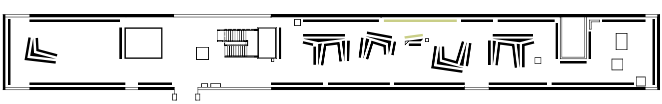


Κωνσταντίνος Βολανάκης
(1837-1907)
Αραγμένα καράβια
π. 1886-1890
Λάδι σε μουσαμά
112 x 212 εκ.
Κληροδότημα Γ. Τραπάντζαλη
αρ. έργου 642

το δρόμο προς μια ζωγραφική του υπαίθρου (plein air): (Th. Rousseau, 1812-1867, C.F. Daubigny, 1817-1878, N.V. Diaz de la Pena, 1807-1876 κ.ά.). Ως τότε ο ζωγράφος κρατούσε "σημειώσεις" μπροστά στο μοτίβο για να τις επεξεργαστεί αργότερα στον τελικό πίνακα στο εργαστήριό του. Αυτό έκανε ακόμη και ο ρεαλιστής Κουρμπέ (G. Courbet, 1819-1877). Οι ζωγράφοι της Σχολής της Μπαρμπιζόν προετοίμασαν το έδαφος για τον Ιμπρεσιονισμό. Πρόδρομοι του Ιμπρεσιονισμού μπορούν να θεωρηθούν, με τις πιο ελεύθερες μελέτες τους, ο Γάλλος Κορό (J.B.C. Corot, 1796-1875) και οι Άγγλοι Κόνσταμπλ (J. Constable, 1776-1837), Μπόνινγκτον (R.P. Bonington, 1802-1828) και Τέρνερ (J.M.W. Turner, 1775-1851).

Η έξοδος από το σκιερό εργαστήριο στο λαμπερό φως του υπαίθρου υπήρξε για τους ζωγράφους μια αποκάλυψη. Εκεί συνειδητοποίησαν ότι η εικόνα της φύσης μεταβάλλεται αδιάκοπα με τη ροή του χρόνου και την αλλαγή του φωτός, ότι τα δυνατά χρώματα της φύσης δεν είχαν καμιά σχέση με τα καφετιά, τα γκρίζα, τα λευκά της παραδοσιακής τοπιογραφίας, ότι η ακαδημαϊκή, επίμοχθη και αργή τεχνική ήταν ανεπαρκής για να συλλάβει τα φαινόμενα στη ροή τους και να ερμηνεύσει τη φύση ως ένα διαρκές γίγνεσθαι και όχι ως γεγονός. Έτσι γεννήθηκε ο Ιμπρεσιονισμός. Μια ζωγραφική που φιλοδοξούσε να αιχμαλωτίσει τη στιγμιαία εντύπωση, πριν προλάβει να την επεξεργαστεί η νόηση και να τη φυλακίσει μέσα στα καλούπια της παράδοσης. Το σύνθημα των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων ήταν nature contre culture (φύση εναντίον των παραδοσιακών σχημάτων). Με τη βοήθεια της φυσιολογίας της όρασης και της οπτικής, αναλύουν το φως στα καθαρά χρώματα που το συνθέτουν, δημιουργώντας μια σημειολογία που δεν μιμείται αλλά ερμηνεύει τη δράση του φωτός. Οι ιμπρεσιονιστές δουλεύουν με χρώματα ανόθευτα, όπως βγαίνουν από το σωληνάριο, καταφεύγουν στους συμπληρωματικούς τόνους, για ν' αυξήσουν τη λάμψη και τη φωτεινότητά τους και καταφέρνουν να μεταφράσουν τη γεμάτη παλμό αίσθηση του αληθινού υπαίθρου. Παράλληλα ανανεώνουν και την τεχνική τους: ζωγραφίζουν με συγκοπτόμενες, πυρετικές πινελιές και καλούν το μάτι του θεατή, αντί να παραμένει απαθές, να συμμετάσχει ενεργά στη γένεση του έργου, στην ποιητική της εικόνας. Οι πίνακές τους λάμπουν από φωτεινότητα, παλμό και χρώμα και μεταδίδουν στο θεατή ένα ζωικό αίσθημα ευφορίας.

Ο Ιμπρεσιονισμός, ένα καθαρό γαλλικό κίνημα, έχει τους άμεσους προδρόμους και τους κύριους εκπροσώπους του. Ο Μανέ (E.







Ιωάννης Αλταμούρας
(1852-1878)
Το λιμάνι της Κοπεγχάγης, 1874
Λάδι σε μουσαμά
30 x 43 εκ.
Κληροδότημα Αντ. Μπενάκη
αρ. έργου 2087

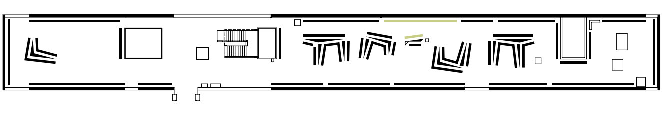
Ιωάννης Αλταμούρας
(1852-1878)
Καράβι στην ακρογιαλιά, 1874
Λάδι σε μουσαμά
46 x 55 εκ., αρ. έργου 3312



Βασίλειος Χατζής
(1870-1915)
Καράβι στο καρνάγιο
π. 1910
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 66 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 257

Manet,1832-1883), ο Μπουντέν (E. Boudin, 1824-1898), ο Ζονγκέντ (J.B. Jongkind, 1819-1891) προετοίμασαν την οδό που θα πορευτούν οι μεγάλοι ζωγράφοι του κινήματος: οι Μονέ (C. Monet, 1840-1926), Ρενουάρ (P.A. Renoir, 1841-1919), Πισαρό (C. Pissaro, 1830-1903), Σισλέ (A. Sisley, 1839-1899), Σεζάν (P. Cézanne, 1839-1906) κ.ά. Το 1874 οι Ιμπρεσιονιστές, που δεν γίνονταν δεκτοί από το επίσημο σαλόν, θα εκθέσουν για πρώτη φορά σ' έναν άτυπο χώρο, στο φωτογραφείο του Nadar. Θα ακολουθήσουν κι άλλες εκθέσεις. Η επανάστασή τους θ' αργήσει να διασπάσει τον συντηρητικό ορίζοντα υποδοχής του κοινού. Ένας απ' αυτούς, ο Σεζάν, θα αντιδράσει στη διάλυση της φόρμας και θα προτείνει μιαν αναδόμηση της μορφής, συγκρατώντας ωστόσο το βασικό δίδαγμα του Ιμπρεσιονισμού: την ανάλυση του φωτός σε χρωματικές μονάδες, που θα τις μεταβάλει σε στοιχεία δομής. Θα ακολουθήσουν και άλλες αντιδράσεις (Νεοϊμπρεσιονισμός, Ναμπί, Συμβολισμός, Εξπρεσιονισμός κ.ά.), που συνδέονται με μεγάλους προδρόμους της μοντέρνας τέχνης: Σερά (G. Seurat, 1859-1891), Βαν Γκογκ (V. Van Gogh, 1853-1890), Γκωγκέν (P. Gauguin, 1848-1903).

Έφταναν άραγε όλα αυτά τα μηνύματα στην καθυστερημένη καλλιτεχνικά Ελλάδα; Πώς αφομοιώθηκαν ή πώς παραμορφώθηκαν; Σ' αυτά τα ερωτήματα καλείται ν' απαντήσει ο μελετητής της νεοελληνικής τέχνης. Συναντήσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο τη ρομαντική τοπιογραφία των ερειπίων. Μια "ρεαλιστική" τοπιογραφία γεννιέται δειλά-δειλά στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα, όταν δηλαδή στη Γαλλία έχει εκδηλωθεί η επανάσταση του Ιμπρεσιονισμού. Υπαιθριστικοί προβληματισμοί και ιμπρεσιονιστικά σκιρτήματα συναντώνται σε πολλούς Έλληνες ζωγράφους όπως ο Βολανάκης (1837-1907), ο μαθητής του, Χατζής (1870-1915), ο Αλταμούρας (1852-1878). Ο τελευταίος μάλιστα, που χάθηκε τόσο πρόωρα, προχώρησε τόσο βαθιά στην ίδια τη φιλοσοφία (φαινομελογία των ορατών) και την τεχνική του Ιμπρεσιονισμού που μπορεί να θεωρηθεί, σε ευρωπαϊκό επίπεδο, ένας από τους προδρόμους της. Οι σπουδές του στην Κοπεγχάγη τον βοήθησαν να ξεφύγει από τις παγίδες του ακαδημαϊσμού του Μονάχου. Ο Βολανάκης εναλλάσσει ελεύθερες μελέτες με ιμπρεσιονιστική τεχνική και γνήσιο υπαιθριστικό αίσθημα με σφιχτές, αυστηρές θαλασσογραφίες, σύμφωνα με το ολλανδικό πρότυπο. Εδώ θα άξιζε να διερευνηθεί ο ρόλος του ορίζοντα προσδοκίας μιας συγκεκριμένης πελατείας, που σχετίζεται ασφαλώς με την ανάπτυξη του λιμανιού του Πειραιά





Πολυχρόνης Λεμπέσης (1848-1913)
Άρειος Πάγος, 1880
Λάδι σε μουσαμά, 62,5 x 95 εκ. Κληροδότημα Ζωής Αλ. Σούτζου, αρ. έργου 2424

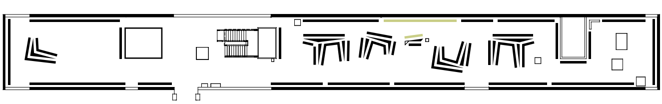


Περικλής Πανταζής (1849-1884)
Άρειος Πάγος, [1880]
Λάδι σε μουσαμά, 58 x 80 εκ., αρ. έργου 3154

και τη δημιουργία εμπορικού στόλου από ατμόπλοια, που αντικαθιστούν τα ιστιοφόρα. Κατά τεκμήριο πελάτες των πλοιογράφων θα έπρεπε να θεωρηθούν οι νεόπλουτοι εφοπλιστές, με συντηρητικό γούστο. Έτσι εξηγείται πώς ο πρώιμος Βολανάκης, που είχε έρθει σ' επαφή με τις νέες ζωγραφικές αναζητήσεις των Γάλλων στο Μόναχο, είναι πιο τολμηρός από τον καθιερωμένο πλέον καθηγητή του Σχολείου των Τεχνών. Δυο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του δίπολου αποτελούν το *Πανηγύρι στο Μόναχο* (1876), με την τολμηρή σελίδωση και την ελεύθερη πινελιά, που ζωγραφίστηκε τη χρονιά της δεύτερης ιμπρεσιονιστικής έκθεσης στο Παρίσι, και η *Έξοδος του Άρεως* (1894), παραγγελία για τα βασιλικά ανάκτορα της Αθήνας.

Ο Περικλής Πανταζής (1849-1884) παρέκαμψε τον παραδοσιακό μονόδρομο του Μονάχου για να καταλήξει, μέσω Παρισιού, στις Βρυξέλλες, μετά το Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας. Εκεί, συμμετέχοντας σε ριζοσπαστικές ομάδες Βέλγων καλλιτεχνών, θα συμπράξει στην ανανέωση της ζωγραφικής, παρά τον πρόωρο θάνατό του. Τα πρώιμα έργα του φέρουν έκτυπη τη σφραγίδα του Κουρμπέ τόσο στη θεματογραφία (νεκρές φύσεις, τοπία, πορτρέτα και σκηνές καθημερινής ζωής), όσο και στην παστόζικη τεχνική με τους σκοτεινούς τόνους. Οι ωριμότεροι πίνακές του παραπέμπουν στους προϊμπρεσιονιστές Μανέ και Μπουντέν με τις υπαιθριστικές αναζητήσεις και με τη θεματογραφία τους (βορινές ακτές με φιγούρες, μορφές στο ύπαιθρο, γυναίκες σε εσωτερικά και παιδιά) και με την ελεύθερη τεχνική τους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα Ιμπρεσιονισμού γερμανικού και γαλλικού τύπου μας δίνουν δυο έργα με θέμα τον *Άρειο Πάγο*, (1880) που ζωγράφισαν ταυτόχρονα οι δυο φίλοι Πανταζής και Λεμπέσης (1848-1913). Στον γερμανόφωνο Ιμπρεσιονισμό το φωτεινό χρώμα με τα συμπληρωματικά θερμά και ψυχρά δεν επηρεάζει την αράγιστη ακρίβεια του σχεδίου. Αντίθετα, στον Πανταζή η φόρμα διαλύεται κάτω από την επενέργεια του φωτός και ο ρόλος της ανασύνθεσής της μετατίθεται στον αμφιβληστροειδή του θεατή.

Το ερώτημα είναι ποιος άραγε από τους δυο ζωγράφους ήταν κοντύτερα στα δεδομένα του ελληνικού φωτός; Το φως του ελληνικού νότου, ιδιαίτερα στο ξηρό κλίμα της Αττικής, διαγράφει με αιχμηρή ακρίβεια όγκους και σχήματα, χωρίς τις διαβαθμίσεις που διακρίνουν τα ατμοσφαιρικά τοπία του βορρά. Αυτός είναι ίσως και ο κυριότερος λόγος που εξηγεί γιατί ο Ιμπρεσιονισμός δεν μπόρεσε να ευδοκιμήσει στην





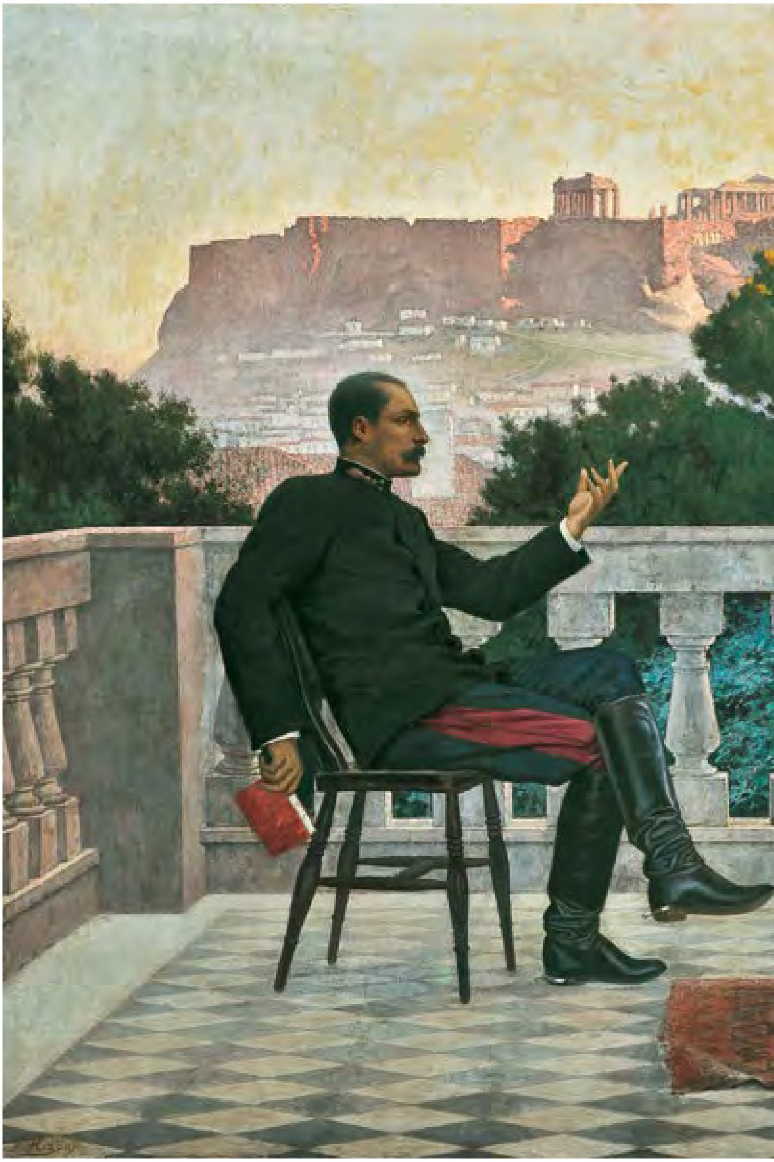


Περικλής Πανταζής
(1849-1884)
Κυρία στον καθρέφτη με βεντάλια
π. 1880-1882
Λάδι σε μουσαμά
80 x 60 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 553

Παύλος Μαθιόπουλος
(1876-1956)
Κυρία με σκυλάκι
1899
Παστέλ
200 x 100 εκ.
Δωρεά Αντ. Μπενάκη
αρ. έργου 1539

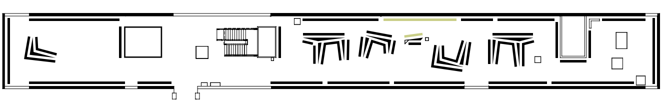


Ιάκωβος Ρίζος
(1849-1926)
Κυρία στον κήπο με το σκύλο της
π. 1885-1890
Λάδι σε μουσαμά
39 x 30 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 138



Ιάκωβος Ρίζος
(1849-1926)
Στην ταράτσα ή
Αθηναϊκή βραδιά
1897
Λάδι σε μουσαμά
111 x 167 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 1108

I

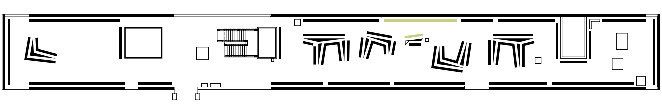




Ελλάδα. Η διαπίστωση αυτή επαληθεύεται σε όλους τους Έλληνες ζωγράφους που ακόμη και βαθιά μέσα στον 20ό αιώνα εξακολουθούν να ζωγραφίζουν "ιμπρεσιονιστικά": Φωκάς (1857-1946), Χατζόπουλος (1859-1935), Φερεκείδης (1862-1929), Ροϊλός (1867-1928), Φλωρά-Καραβία (1871-1960), Γερανιώτης (1871-1966), Αργυρός (1882/84-1963), Οθωναίος (1877/1880-1950), Θωμόπουλος (1878-1974), Μηλιάδης (1881-1965). Από τους πλέον αυθεντικούς Έλληνες ιμπρεσιονιστές, μπορεί να θεωρηθεί ο Συμεών Σαββίδης (1859-1927), κι ας προέρχεται από τη Σχολή του Μονάχου. Αυτό φυσικά ισχύει για τα υπαιθριστικά έργα του. Ίσως γιατί με τις μελέτες του πάνω στη σχέση φωτός-χρώματος προσπάθησε να διεισδύσει στις θεωρητικές και επιστημονικές βάσεις του κινήματος. Η ζωγραφική του, με τα ιριδίζοντα χρώματα, τη συνεχή διάθλαση του φωτός και τη "βροχή" από λευκές κηλίδες που εμψυχώνουν τις σκηνές υπαίθρου, μας θυμίζει τις αναζητήσεις του Ρενουάρ (P. A. Renoir, 1841-1919) και μεταδίδει ένα ανάλογο αίσθημα χαράς.

Στο τέλος του αιώνα οι περισσότεροι Έλληνες καλλιτέχνες αισθάνονται την ανάγκη ν΄ ανοίξουν την παλέτα τους και να ανανεώσουν τη ζωγραφική τους με την αύρα του Ιμπρεσιονισμού, ανεξάρτητα από την προέλευσή τους. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Ιακωβίδη (1853-1932): η *Παιδική συναυλία*, που εκτίθεται στο Ζάππειο το 1896 προκαλεί ενθουσιώδη σχόλια. Ο οξυδερκέστερος των Ελλήνων κριτικών της εποχής, Εμμανουήλ Ροΐδης, αφού αναλύει δια μακρόν τον πίνακα, που "συναρπάζει και δεσμεύει το βλέμμα", προκαλεί τον καλλιτέχνη να βελτιώσει τον "χρωματισμό" του, διαπιστώνοντας ότι "από το δωμάτιον εκείνο, το οποίον τόσον τελείως απεικόνισεν ο κ. Ιακωβίδης, έν μόνον πράγμα ελλείπει, μια καλή πυρά δια να το ζεστάνει" (*Ακρόπολις*, 1. 6. 1896). Και φαίνεται πως ο καλλιτέχνης ακολούθησε τη συμβουλή του ευφυούς συγγραφέα, αν κρίνουμε από τη μνημειώδη παραλλαγή του θέματος στις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης, που εκτέθηκε στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1900. Ίσως όμως το αυθεντικότερο υπαιθριστικό έργο του Ιακωβίδη είναι η *Σύζυγος του καλλιτέχνη με το γιο του* (1895). Το γεγονός ότι ο πίνακας δεν είχε συγκεκριμένο ορίζοντα προσδοκίας τού επέτρεψε να εξαντλήσει τα όρια της υπαιθριστικής του έρευνας. Η σελίδωση του θέματος, με τα πρόσωπα τοποθετημένα στο πρώτο επίπεδο ενάντια στο φως, έχει την ανεπιτήδευτη αμεσότητα του Μανέ,

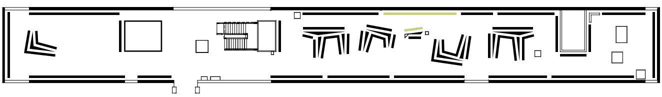
Γεώργιος Ιακωβίδης
(1853-1932)
Η σύζυγος του καλλιτέχνη με το γιο τους, 1895
Λάδι σε μουσαμά
109 x 75 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 475







Γεώργιος Ιακωβίδης
(1853-1932)
Παιδική συναυλία
1900
Λάδι σε μουσαμά
176 x 250 εκ.
Αγορά από τα χρήματα
του κληροδοτήματος
Γ. Αβέρωφ
αρ. έργου 475





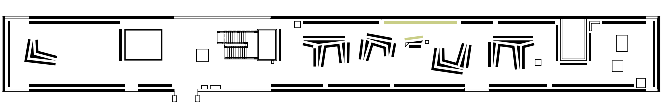
αλλά οι μορφές, σφιγμένες σε αδιάβρωτα περιγράμματα, δεν χάνουν τον όγκο τους. Κυρίως όμως δεν χάνουν την "ανθρωπιά" τους, δεν μεταβάλλονται σε απλό ζωγραφικό μοτίβο. Είναι παρουσίες και πρόσωπα που διεκδικούν με έμφαση τη προσοχή του θεατή και ιδρύουν ένα διάλογο μαζί του, ενώ το σύδενδρο πίσω τους διαλύεται μέσα στο φως.

Η μορφή στο ύπαιθρο αποτέλεσε ένα από τα κύρια και καίρια θέματα του πλαστικού προβληματισμού των ιμπρεσιονιστών. Το *Πρόγευμα στη χλόη* απασχόλησε τον Μανέ, τον Μονέ και άλλους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους που δεν είχε ως μόνο κίνητρο το παράγγελμα του Μοντερνισμού, "ν' ανήκεις στον καιρό σου και να ζωγραφίζεις ό,τι βλέπεις", αλλά πρόσφερε στους ζωγράφους την ευκαιρία να "ενσωματώσουν", να συνυφάνουν μορφές και χώρο με καταλύτη το φως. Στις συλλογές μας θα συναντήσουμε πολλούς πίνακες, που αντιμετωπίζουν αυτή την πρόκληση, άλλοι με επιτυχία, όπως η μικρή σπουδή του Ράλλη *Κυρία στην εξοχή* (1893) και η *Σπουδή για το χρώμα* (1910) του Σαββίδη, και άλλοι αδέξια, καθώς παραμένουν δεσμώτες του ακαδημαϊκών συμβάσεων. Πάντως στο τέλος του αιώνα ζωγράφοι, κριτικοί και κοινό έχουν προετοιμαστεί για μιαν ανανέωση. Όλοι την εύχονται και την περιμένουν, χωρίς να είναι σε θέση να την προσδιορίσουν. Και πράγματι δεν θ' αργήσει να κάνει την εμφάνισή της.



Συμεών Σαββίδης
(1859-1927)
Σπουδή για το χρώμα
1910
Λάδι σε μουσαμά
60 x 50 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 386

I





Συμεών Σαββίδης
(1859-1927)
Στον Κινέζικο Πύργο του Μονάχου, 1915
Λάδι σε ξύλο
33 x 24 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 471

Συμεών Σαββίδης
(1859-1927)
Βάρκες στα νερά του Βοσπόρου
π. 1903-1908
Λάδι σε μουσαμά
35 x 50 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 360





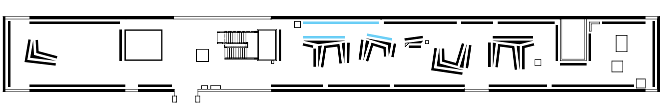


Μάρκος Ζαβιτζιάνος
(1884-1923)
Στο μπαλκόνι
Λάδι σε ξύλο
38 x 30 εκ.
αρ. έργου 2625

Ουμβέρτος Αργυρός
(1882/84-1963)
Κοντά στο παράθυρο
1926
Λάδι σε μουσαμά
100 x 85 εκ.
Δωρεά Αλ. Βρανά
αρ. έργου 5122



Σοφία Λασκαρίδου
(1882-1965)
Μπροστά στο τζάκι
π. 1913-1914
Λάδι σε μουσαμά
100 x 81 εκ.
Κληροδότημα
Σ. Λασκαρίδου
αρ. έργου 3507







Γεώργιος Ροϊλός
(1867-1928)
Ο σαλπιγκτής
μετά το 1897
Λάδι σε ξύλο
51 x 36 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 550

Θάλεια Φλωρά-Καραβία
(1871-1960)
Γερμανίδα σε εσωτερικό δωματίου
π. 1913
Λάδι σε χαρτόνι, 41 x 51 εκ.
Δωρεά οικ. Λάζ. Χρ. Φλωρά
αρ. έργου 4683



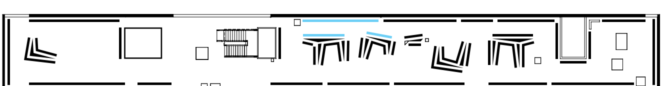
Σπύρος Βικάτος
(1874/78-1960)
Χριστουγεννιάτικο δέντρο, πριν το 1932
Λάδι σε μουσαμά
77 x 105 εκ.
αρ. έργου 484



Γεώργιος Ροϊλός
(1867-1928)
Βράχια, π. 1925
Λάδι σε μουσαμά
35 x 53 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 551



Γεώργιος Χατζόπουλος
(1859-1935)
Τοπίο Αιγίου με τον Κορινθιακό στο βάθος, π. 1915-1920
Λάδι σε μουσαμά
87 x 110 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 660





Οδυσσέας Φωκάς
(1857-1946)
Υμηττός, π. 1900
Λάδι σε μουσαμά
133 x 112,5 εκ.
Κληροδότημα Οδ. Φωκά
αρ. έργου 2617





Νικόλαος
Φερεκείδης
(1862-1929)
Δρυς, 1915
Λάδι σε μουσαμά,
60 x 40 εκ.
Κληροδότημα
Μιλτ. Εμπειρίκου
αρ. έργου 3042

Επαμεινώνδας
Θωμόπουλος
(1878-1976)
Αρχή φθινοπώρου
[1929]
Λάδι σε μουσαμά
100 x 65 εκ.
Κληροδότημα Αντ. Μπενάκη
αρ. έργου 2132

ΠΡΟΣ ΕΝΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ 1900-1922

Φως και χρώμα ελληνικό

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΖΑΪΡΗΣ

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΟΓΕΒΙΝΑΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΛΥΤΡΑΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΑΛΕΑΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΟΘΩΝΑΙΟΣ

ΜΙΧΑΛΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΡΘΕΝΗΣ

ΠΑΥΛΟΣ ΡΟΔΟΚΑΝΑΚΗΣ

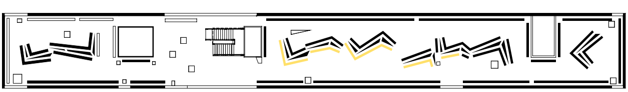
ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ

Το 1900 δεν αποτελεί τομή για την ιστορία της ελληνικής τέχνης. Τα όρια και οι τομές είναι λογικές επινοήσεις, που διευκολύνουν τους μελετητές να οργανώσουν το υλικό τους. Τα ρεύματα που συναντήσαμε στον λήγοντα 19ο αιώνα εισχωρούν βαθιά στον 20ό, ενώ οι νέες καλλιτεχνικές αναζητήσεις είχαν ήδη προετοιμαστεί. Όπως ανέφερα σε προηγούμενο κεφάλαιο, η ανάγκη μιας αλλαγής διατρέχει τα κείμενα της εποχής. Μόνο που δεν έχει μορφοποιηθεί. Καθένας απ΄ τους κριτικούς την ευαγγελίζεται με διαφορετική φυσιογνωμία και συχνά η εικόνα της είναι αντιφατικό υβρίδιον. Το Μόναχο τους έχει κουράσει, αλλά το Παρίσι τους τρομάζει. Εύχονται ν΄ ανοίξει η παλέτα των ζωγράφων και να πλημμυρίσει από φως ελληνικό, αλλά ο Ιμπρεσιονισμός, που έχει ήδη ξεπεραστεί, τους φαίνεται αιρετικός. Οι ζωγράφοι του, κατά τον Εμμανουήλ Ροΐδη, "ζητούσι να επιβληθώσι δι΄ αποτόμων αντιθέσεων και συγκρούσεων χρωμάτων και παντοίων τολμημάτων, δια να μη είπωμεν πραξικοπημάτων του χρωστήρος". Τις παρατηρήσεις αυτές τις εμπνέουν στον συγγραφέα οι "παστελογραφίες" του Μαθιόπουλου (1870-1956), τον οποίο χαρακτηρίζει "φανατικό οπαδό της αιρέσεως των λεγομένων impressionistes" (Κριτική για την έκθεση του Ζαππείου, *Ακρόπολις*, 1.6.1896).

Ανάλογες αντιφάσεις θα συναντήσουμε μερικά χρόνια αργότερα στα περίφημα αισθητικά κείμενα του Περικλή Γιαννόπουλου, που έθεσαν τις θεωρητικές βάσεις για μια ζωγραφική της "ελληνικότητας". Ο εστέτ συγγραφέας της *Ελληνικής Γραμμής* (1904)* διαπιστώνει την παντελή απουσία αισθητικής παιδείας των Ελλήνων, καταδικάζει τον "ευρωπαϊσμό", ο οποίος ως "απομίμησις, δεν είναι πρόοδος αλλ΄ οπισθοδρομικότης", και κηρύσσει τη στροφή στις γηγενείς πηγές της ελληνικής παράδοσης και της ελληνικής φύσης. "Το κλειδί προς νόησιν της αρχαίας, προς νόησιν της τωρινής Ελλάδος, προς νόησιν Ελληνισμού και Έλληνος" είναι για τον Γιαννόπουλο το Βυζάντιο, που το είχε καταδικάσει η Ευρώπη. Η ιστορική συνέχεια του ελληνισμού και η αναζήτηση του παρελθόντος μέσα στο παρόν, τα ιδεολογικά ερείσματα της θεωρίας του, είχαν ήδη διαμορφωθεί στο τέλος του 19ου αιώνα.

Ο συγγραφέας θεωρεί ότι "η νεογέννητος" ελληνική ζωγραφική, όποιοι και νά ΄ναι "οι τόποι μεταβάσεων εν Ευρώπη" των καλλιτεχνών δεν κατάφερε να δημιουργήσει μια εθνική σχολή (σ. 22-23). Ξεχωρίζει μόνο τον Νικηφόρο Λύτρα (1832-1904), "τον ποιητικώτερον καλλιτέχνην των εδώ", "με σχήματα πάντοτε ευγενέστατα και σεμνότατα", και

* Οι παραπομπές γίνονται στην πρόσφατη έκδοση: Περικλής Γιαννόπουλος, *Η Ελληνική Γραμμή και το ελληνικόν χρώμα*, εκδ. "Νέα Σύνορα"-Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1992.





Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967)
Το λιμάνι της Καλαμάτας, 1911
Λάδι σε μουσαμά, 70 x 75 εκ. Δωρεά Υπουργείου Συγκοινωνίας, αρ. έργου 488



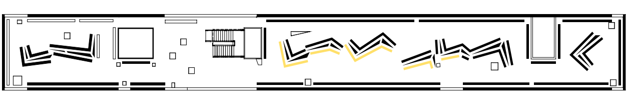
Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967)
Τοπίο, π. 1909-1911
Λάδι σε μουσαμά, 24 x 32 εκ. Δωρεά Σ. Παρθένη, αρ. έργου 6491

αποθεώνει τον Νικόλαο Γύζη (1842-1901), θρηνώντας την πρόσφατη απώλειά του (1901). Τι είναι εκείνο που συγκινεί τον Περικλή Γιαννόπουλο στο μεγάλο δάσκαλο της Σχολής του Μονάχου; Απαντώντας στο ερώτημα αυτό, μπορούμε να σχηματίσουμε μια ιδέα για τη μορφή της ελληνικής αναγέννησης της τέχνης που οραματιζόταν ο συγγραφέας. "Μέγας ανήρ της τωρινής Ελλάδος", ο Νικόλαος Γύζης χαρακτηρίζεται ως "δημιουργός τέχνης και μορφής ελληνικής", η οποία "δεν πηγάζει ούτε εκ της στενής μιμήσεως της αρχαίας ούτε εκ της στενής αντιγραφής της τωρινής πραγματικότητος" (σ. 24).

Η τέχνη του, "οδηγουμένη από την αρχαίαν διδάσκαλον, ανευρίσκει την καλλιτεχνικήν έκφρασιν εις την τωρινήν ζωήν, την οποίαν εκδηλώνει καλλιτεχνικώς" (σ. 61). Η "Γύζειος τέχνη" είναι για τον συγγραφέα "όμαιμος και δίδυμος αδελφή" της αρχαίας και της βυζαντινής τέχνης. Το έργο του Γύζη τον συγκινεί γιατί εκφράζει με τρόπο ποιητικό υψηλές ιδέες που λείπουν από τους άλλους ζωγράφους, επειδή συχνά στερούνται παιδείας. Είναι φανερό ότι ο Γιαννόπουλος αναφέρεται στα ιδεαλιστικά συμβολιστικά έργα της ώριμης δημιουργίας του Γύζη.

Οσα προαναφέραμε για τις ιδέες και τις επιλογές του εκπροσώπου του ελληνικού "αισθητισμού", παρά την ελληνοκεντρική ρητορική, δεν φαίνεται να διανοίγουν καμιά προοπτική προς έναν ελληνικό μοντερνισμό. Απεναντίας, προεκτείνουν την αισθητική των συμβολιστικών ρευμάτων, που σφραγίζουν το τέλος του 19ου αιώνα ως ένα από τα τελευταία σκιρτήματα του εκπνέοντος ρομαντισμού. Εκφράζουν όμως μια πραγματικότητα για τους προσανατολισμούς της ελληνικής διανόησης και χαρτογραφούν τον ορίζοντα προσδοκίας στον οποίο απευθύνονται τα υπόγεια και υπέργεια ρεύματα του Συμβολισμού στην ελληνική τέχνη μέχρι και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με προεξάρχοντα τον Κωνσταντίνο Παρθένη (1878-1967): έναν επίγονο του Γύζη, εξαγνισμένο μέσα στο αττικό φως, όπως ακριβώς είχε ευχηθεί ο Περικλής Γιαννόπουλος. Είχε πράγματι επηρεαστεί ο διανοούμενος καλλιτέχνης από τα κείμενα του ρομαντικού αυτόχειρα; Δεν το γνωρίζουμε. Μπορούμε όμως να ισχυριστούμε με βεβαιότητα ότι ο ώριμος Παρθένης με τις πάμφωτες και άυλες αλληγορίες και τα ιδεαλιστικά οράματα, όπου Αρχαιότητα και Βυζάντιο συναντώνται σε μια αρμονική όσμωση, εκπλήρωσε τις τολμηρότερες προσδοκίες του Γιαννόπουλου για τη δημιουργία μιας ελληνικής ζωγραφικής. Και αυτό, ανεξάρτητα από τις επιδράσεις του βιεννέζικου και γαλλικού Συμβολισμού, που επιβιώνουν με εμμονή στο έργο του.

II





Παύλος Ροδοκανάκης
(1891-1958)
Αρμονία, π. 1919
Λάδι σε μουσαμά
111 x 108 εκ.
αρ. έργου 4186

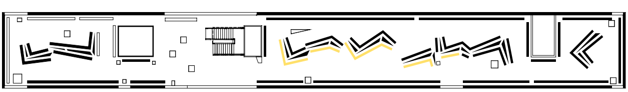
Κωνσταντίνος Παρθένης
(1878-1967)
Η πλαγιά, 1908
Λάδι σε μουσαμά
96 x 92 εκ.
αρ. έργου 458



Η αληθινή καινοτομία των θεωρητικών κειμένων του Περικλή Γιαννόπουλου έγκειται στον τρόπο με τον οποίο βλέπει και ερμηνεύει την αισθητική και πλαστική ιδιοτυπία του ελληνικού υπαίθρου. Παρά τις ιδεαλιστικές και ιδεολογικές αποχρώσεις αυτής της "αποκάλυψης", που ανιχνεύονται και στη σύγχρονη ποίηση ενός Σικελιανού, οι γεμάτες έξαρση περιγραφές του στηρίζονται στην παρατήρηση. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο θα μπορούσαν ν' αποτελέσουν έναν ασφαλή οδηγό για τους ζωγράφους, που επιχειρούσαν στην αρχή του αιώνα να δημιουργήσουν έναν και γνήσιο μοντέρνο ελληνικό υπαιθρισμό, πέρα από ακαδημαϊκές συνταγές και ξένα πρότυπα. Πίσω από το εθνικιστικό παραλήρημα, τις αναδρομές στη θεωρία του Ιππόλυτου Ταιν, ότι "κάθε γη πλάττει τον άνθρωπο κατ' εικόνα και ομοίωσιν εαυτής" (σ. 83), τις ποιητικές εξάρσεις, η *Ελληνική Γραμμή* ανιχνεύει τα στοιχεία ταυτότητας του ελληνικού υπαίθρου και επισημαίνει τις αντικειμενικές δυσκολίες της ζωγραφικής του ερμηνείας. Το ανελέητο φως και η ξηρότητα του κλίματος δίνουν στη γραμμή ρόλο πρωταγωνιστή. Όλα τα σχήματα "γράφονται" με διαύγεια και σαφήνεια ακόμη και τα πιο μακρινά. Το "αιθέριο" και "άυλο" φως ελαφρώνει τους όγκους και τα χρώματα, περιορίζοντας την κλίμακά τους. Φως και σκιά διαφέρουν ελάχιστα. "Πουθενά μαυρίλα… παντού φως… παντού ευγραμμία… ημερότης, χάρις, ιλαρότης" (σ. 91).

Περιγράφοντας τη γραμμή του ελληνικού υπαίθρου, ο Γιαννόπουλος προοιωνίζεται πίνακες του Μαλέα, του Παρθένη, του Παπαλουκά, όπου βραδυπορεί ελληνοφορούσα η προσφιλής καμπύλη της Αρ-Νουβώ : "Είναι φανερό, μια μόνη γραμμή αναβαίνουσα απαλώτατα, καταβαίνουσα γλυκύτατα, κυματίζουσα με μεγάλα ήρεμα κύματα, αναβαίνουσα αρμονικά, καταβαίνουσα συμμετρικά, γράφουσα εις τον δρόμον της ωραία καμπυλώματα, ανυψουμένη κάποτε με νευρωδεστάτην εφηβικήν λυγηρότητα… επανερχομένη πάλιν εις ένα μαλακόν ρυθμόν" (σ. 91).

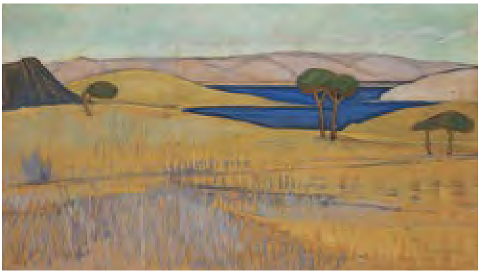
Οι διχαστικές τάσεις που χαρακτηρίζουν την κριτική - εμμονή στα ιδεαλιστικά θέματα και πρόσκληση για τη δημιουργία ενός ελληνικού μοντερνισμού- ανιχνεύονται και στην ίδια τη δημιουργία τις δυο πρώτες δεκαετίες του αιώνα, όπως διαπιστώνει και ο συνάδελφος Αντώνης Κωτίδης, στο αντίστοιχο εισαγωγικό κείμενο αυτού του τόμου. Παρ' όλα αυτά, είναι η πρώτη και ίσως η τελευταία φορά, με μερικές εξαιρέσεις, που το ελληνικό ύπαιθρο αποτέλεσε αντικείμενο σοβαρού ζωγραφικού προβληματισμού. Με πρότυπο τα γαλλικά μεταϊμπρεσιονιστικά ρεύματα, τον Φωβισμό και τους Ναμπί, ο Παρθένης, ο Μαλέας (1879-1928), ο





Κωνσταντίνος Μαλέας
(1879-1928)
Θέρμος Αιτωλοακαρνανίας
[1921]
Λάδι σε χαρτόνι
41,5 x 47 εκ.
αρ. έργου 3713





Νικόλαος Οθωναίος
(1877/80-1950)
Άνοιξη στην Οίτη
π. 1933
Λάδι σε μουσαμά, 138 x 86 εκ.
Κληροδότημα Αντ. Μπενάκη
αρ. έργου 2077

Κωνσταντίνος Μαλέας
(1879-1928)
Λαύριο
π. 1918-1920
Λάδι σε χαρτόνι
51 x 90 εκ.
αρ. έργου 2603

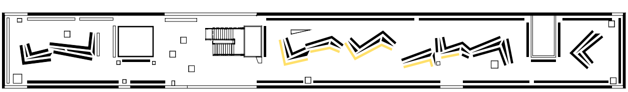
Νικόλαος Λύτρας
(1883-1927)
Το ψάθινο καπέλο
π. 1925
Λάδι σε μουσαμά
86 x 66 εκ.
αρ. έργου 492

Παπαλουκάς (1892-1957) κ.ά. θα επιχειρήσουν και θα βρουν ένα χρωματικό ιδεόγραμμα του ελληνικού φωτός. Το ίδιο θα πετύχει, με γερμανικά εξπρεσιονιστικά πρότυπα, ο πολύ τολμηρός ζωγράφος Νικόλαος Λύτρας (1883-1927). Τα έργα τους εντάσσονται αβίαστα στο πνεύμα του μοντερνισμού, καθώς τείνουν προς μια αυτοσημία των μορφών: καταργούν την τρίτη διάσταση, απλοποιούν τη φόρμα, χρησιμοποιούν καθαρά και φωτεινά χρώματα. Βέβαια πλάι σ' αυτά τα "μοντέρνα ύπαιθρα", υπάρχουν τοπία με συμβολικές παραδηλώσεις και αλληγορίες, που χρησιμοποιούν ωστόσο την ίδια πλαστική γλώσσα.

Οι νεωτεριστές ζωγράφοι θα συναντηθούν το 1917 στην "Ομάδα Τέχνη" (βλ. το σχετικό άρθρο του Ευγένιου Ματθιόπουλου). Οι ριζοσπαστικές τους απόψεις συνηχούσαν με τις νέες φιλελεύθερες ιδέες, που είχε φέρει στο προσκήνιο της πολιτικής ζωής η επανάσταση του 1909 και η κυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου. Τους συντηρητικούς καλλιτέχνες στέγαζε από το 1910 ο "Σύνδεσμος των Ελλήνων Καλλιτεχνών" υπό την προεδρία του Ιακωβίδη. Οι οργανώσεις αυτές εκφράζουν τη σύγκρουση ανάμεσα στο ακαδημαϊκό κατεστημένο και τις νέες προοδευτικές δυνάμεις, που θα βρουν έναν ευνοϊκό ορίζοντα υποδοχής στους διανοουμένους και τους πολιτικούς του φιλελεύθερου χώρου. Η ανανέωση στην τέχνη παρακολουθεί και εκφράζει την ανανέωση στον χώρο της πολιτικής και κοινωνικής ζωής.



Νικόλαος Λύτρας
(1883-1927)
Βάρκα με πανί (Πάνορμος Τήνου)
π. 1925
Λάδι σε μουσαμά
57 x 73 εκ.
αρ. έργου 467







Κωνσταντίνος Μαλέας
(1879-1928)
Σαντορίνη
π. 1924-1925
Λάδι σε μουσαμά
75 x 107 εκ.
Δωρεά Ευφρ. Μαλέα
αρ. έργου 673

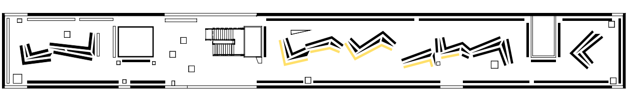


Λυκούργος Κογεβίνας
(1887-1940)
Τοπίο
από την Κέρκυρα
π. 1924
Λάδι σε μουσαμά
89 x 130 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 1423



Θεόφραστος
Τριανταφυλλίδης
(1881-1955)
Δυο παιδιά στην
παραλία, 1919
Λάδι σε μουσαμά
54,5 x 75 εκ.
αρ. έργου 3288

II





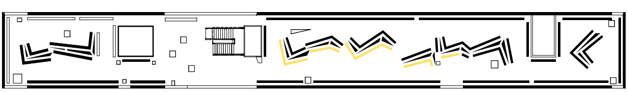
Μιχάλης Οικονόμου
(1888-1933)
Ύδρα, π. 1930-1931
Λάδι σε μουσαμά
62 x 50 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ε. Κουτλίδη, αρ. έργου 595

Μιχάλης Οικονόμου
(1888-1933)
Κόκκινη τέντα
π. 1927-1928
Λάδι σε χαρτόνι
45 x 56 εκ.
αρ. έργου 2601





Νικόλαος Λύτρας (1883-1927)
Προσωπογραφία κυρίας Λύτρα, π. 1919-1921
Λάδι σε μουσαμά, 110 x 84 εκ., αρ. έργου 496



Περικλής Βυζάντιος
(1893-1972)
Aurélie, [1914]
Λάδι σε ξύλο
32 x 45 εκ.
αρ. έργου 5179



Εμμανουήλ Ζαΐρης
(1876/78-1948)
Σιδερώστρες
Λάδι σε μουσαμά
88 x 112 εκ.
αρ. έργου 454



ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΣ 1922-1940

Από την αίσθηση στη νόηση

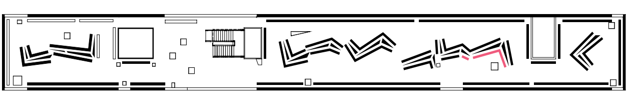
ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΠΑΛΟΥΚΑΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΡΘΕΝΗΣ

Ο Μεσοπόλεμος δεν έχει τα ίδια χρονικά όρια στην Ελλάδα και την υπόλοιπη Ευρώπη. Για την Ευρώπη, ο Μεσοπόλεμος αρχίζει με το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και την υπογραφή της συνθήκης των Βερσαλλιών τον Ιανουάριο του 1919. Για την Ελλάδα, το ματωμένο ορόσημο του Μεσοπολέμου ταυτίζεται με τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922. Ο τραγικός επίλογος της μικρασιατικής εκστρατείας θα τερματίσει βίαια το κλίμα της εθνικής έξαρσης και αισιοδοξίας, που είχαν δημιουργήσει οι νίκες των Βαλκανικών Πολέμων του 1912-13 και η νέα μεγάλη Ελλάδα του Ελευθερίου Βενιζέλου. Οι φλόγες της Σμύρνης και το δράμα της προσφυγιάς των ξεριζωμένων Ελλήνων της Ιωνίας θα σημάνουν την τελεσίδικη καταδίκη της ουτοπικής "Μεγάλης Ιδέας".

Μερικοί καλλιτέχνες έζησαν την τραγωδία της Μικρασιατικής Καταστροφής βιωματικά. Ο Αϊβαλιώτης Φώτης Κόντογλου (1896-1965) είδε την πατρίδα του να χάνεται μαζί με τις προαιώνιες εστίες του Ελληνισμού στα παράλια της Μικρασίας. Ο φίλος του Σπύρος Παπαλουκάς, που είχε ακολουθήσει την εκστρατεία ως πολεμικός ζωγράφος, είδε την πλούσια συγκομιδή των έργων του να αφανίζεται μέσα στις φλόγες της πυρποληµένης Σμύρνης. Τον επόμενο χρόνο, το 1923, ο Παπαλουκάς φεύγει μαζί μ΄ έναν άλλο Μικρασιάτη, το λογοτέχνη Στρατή Δούκα, για το Άγιον Όρος, όπου θα παραμείνουν έναν ολόκληρο χρόνο ασκητεύοντας και μελετώντας το Βυζάντιο και τη μοναδική φύση του Άθω. Ο Φώτης Κόντογλου θα τους ανταμώσει σε λίγο σ΄ αυτό το εξαγνιστικό και καθαρτικό προσκύνημα, που έμελλε να ανοίξει νέους ορίζοντες για την ελληνική διανόηση και για τους προσανατολισμούς της τέχνης.

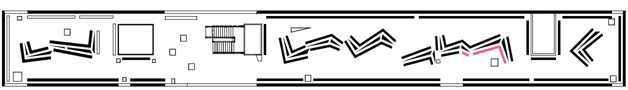
Τη δεκαετία του ΄20 μπορούμε, νομίζω, να τη χαρακτηρίσουμε μεταβατική. Είναι μια περίοδος έντονων πνευματικών ζυμώσεων και διεργασιών, που θα καρποφορήσουν την επόμενη δεκαετία και θα σφραγίσουν την καλλιτεχνική δημιουργία της αποκαλούμενης "Γενιάς του Τριάντα". Στην πραγματικότητα, οι "αιρετικοί" ζωγράφοι των ανανεωτικών τάσεων της προηγούμενης δεκαετίας γίνονται τώρα οι πρωταγωνιστές της καλλιτεχνικής ζωής και μάλιστα, ίσως για πρώτη φορά, έχουν επίσημη στήριξη από τις προοδευτικές κυβερνήσεις. Ο Παρθένης συνεργάζεται στενά με την κυβέρνηση Βενιζέλου και έχει την αμέριστη υποστήριξή της. Στις 15 Ιανουαρίου 1920 εγκαινιάζεται η επιβλητική αναδρομική έκθεση του Παρθένη στο Ζάππειο με



Κωνσταντίνος Παρθένης
(1878-1967)
Μουσική, ζωγραφική
διακόσμηση πιάνου
πριν το 1920
Λάδι σε ξύλο
144 x 140 εκ.
Δωρεά Σ. Παρθένη
αρ. έργου 6458





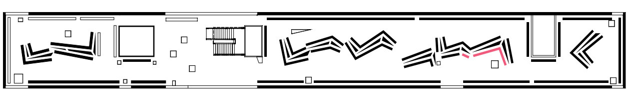




Κωνσταντίνος Παρθένης
(1878-1967)
Τα αγαθά
της συγκοινωνίας
π. 1925
Λάδι σε μουσαμά
79 x 174 εκ.
αρ. έργου 494

240 έργα. Στην οργανωτική επιτροπή της έκθεσης μετέχουν, εκτός από τον στενό φίλο του ζωγράφου Αλέξανδρο Παπαναστασίου, και αρκετοί βενιζελικοί πολιτικοί. Τον Μάρτιο του ίδιου χρόνου ο ίδιος ο Ελευθέριος Βενιζέλος του απονέμει το Αριστείο των Γραμμάτων και των Τεχνών. Εισηγητής της επιτροπής του Αριστείου ήταν ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, που είχε αντικαταστήσει από το 1918 τον Ιακωβίδη στη διεύθυνση της Εθνικής Πινακοθήκης. Ο Παρθένης θα σχεδιάσει το 1923 το έμβλημα της "Δημοκρατικής Ενώσεως της Ελλάδος", του κόμματος του Παπαναστασίου, που θα αναλάβει την εξουσία το 1924. Τον ίδιο χρόνο ο ζωγράφος φιλοτεχνεί το πρώτο από τα τρία πορτρέτα που του αφιέρωσε. Το 1929 ο Παρθένης διορίζεται καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών με νομοθετική ρύθμιση της Κυβέρνησης Βενιζέλου. Αδιάψευστο τεκμήριο της προοδευτικής καλαισθησίας των βενιζελικών είναι τα έργα που κοσμούν τη Λέσχη των Φιλελευθέρων. Είχαν ήδη αγοραστεί από την Α΄ έκθεση της "Ομάδας Τέχνη" το 1917. (Βλ. Ευγ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδος στην Μπιεννάλε της Βενετίας, 1934-1940*. Τόμ. Γ΄ ανέκδοτη διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1996).

Οι καλλιτέχνες της "Ομάδας Τέχνη", που είχε συγκροτηθεί με πρωτοβουλία του Νικολάου Λύτρα το 1917, είχαν εκθέσει το 1919 στην παρισινή γκαλερί "La Boétie" εκπληρώνοντας επιθυμία του ίδιου του Βενιζέλου, που βρισκόταν εκεί για το συνέδριο της ειρήνης. Η αρνητική υποδοχή της έκθεσης από τον τύπο αποκάλυψε τα όρια της ελληνικής "πρωτοπορίας". Ο L. Vauxcelles, που τους έκρινε με αυστηρότητα χαρακτηρίζοντάς τους μιμητές, ήταν ο "νονός" που είχε βαφτίσει δυο κινήματα της πρωτοπορίας, τον Φωβισμό (*Gil Blas*, 1905) και τον Κυβισμό (*Gil Blas*, 1908). Πώς μπορούσε να δει με επιείκεια και να εκτιμήσει τις αληθινές πλαστικές αξίες έργων που θύμιζαν μεταϊμπρεσιονιστικές και συμβολιστικές αναζητήσεις του τέλους του 19ου αιώνα; Ο πρόωρος θάνατος δύο από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους του πρώτου ελληνικού μοντερνισμού, του Νικολάου Λύτρα (1883-1927) και του Κωνσταντίνου Μαλέα (1879-1928), θα ανακόψει βίαια τη δημιουργική τους πορεία. Το έργο τους αποτελεί ουσιαστικά συνέχεια των αναζητήσεων και των επιτευγμάτων τους, που είχαν ολοκληρωθεί στην προηγούμενη δεκαετία. Το 1923 ο Νικόλαος Λύτρας είχε εκλεγεί καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών αντί του συνυποψηφίου του Παρθένη. Η εκλογή του θεωρήθηκε τότε ως συντηρητική νίκη του Μονάχου έναντι της νεωτερικής





Κωνσταντίνος Παρθένης
(1878-1967)
Η μάχη του Ηρακλή με τις Αμαζόνες
π. 1922
Λάδι σε μουσαμά
115 x 131 εκ.
Δωρεά Σ. Παρθένη
αρ. έργου 6503



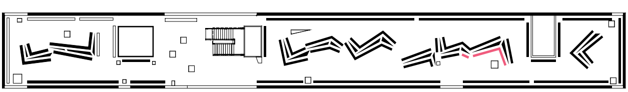
Κωνσταντίνος Παρθένης
(1878-1967)
Λουόμενες
πριν το 1919
Λάδι σε μουσαμά
114 x 130,5 εκ.
Δωρεά Σ. Παρθένη
αρ. έργου 6504

Σχολής του Παρισιού. Στην πραγματικότητα, ο Νικόλαος Λύτρας αντιπροσώπευε έναν πιο καθαρόαιμο εξπρεσιονιστικό μοντερνισμό κι ας προερχόταν από το Μόναχο. Έτσι η Ακαδημία δεχόταν το πρώτο πλήγμα της εκ των έσω.

Η "Ομάδα Τέχνη" διαλύθηκε για να ανασυγκροτηθεί λίγα χρόνια αργότερα με άλλη σύνθεση, την επαύριο της επανόδου του Βενιζέλου στην εξουσία (1929). Η "Ομάς Τέχνη 1930", όπως αυτο-αποκλήθηκε, έμελλε να διαδραματίσει πρωταγωνιστικό ρόλο στην καλλιτεχνική ζωή της δεκαετίας του ΄30.

Ας δούμε όμως ποιες αλλαγές σημειώνονται στη δεκαετία του ΄20 στο έργο δύο κυρίαρχων μορφών του ελληνικού μοντερνισμού και αν αυτές αιτιολογούν τον τίτλο "από την αίσθηση στη νόηση", που προτείναμε ως υπόθεση εργασίας σ΄ αυτό το κεφάλαιο. Ο Παπαλουκάς δεν χάνει ποτέ την επαφή του με τον αισθητό κόσμο, με τη φύση. Στο έργο του προσπαθεί να αναπλάσει "τον φυσικό ειρμό" που ενώνει τα πράγματα. Αν συγκρίνουμε τα πρώιμα, μικρά σε μέγεθος, έργα που ζωγραφίζει στην Αίγινα, σαν ασκήσεις λυτρωτικής ψυχοθεραπείας -ή καλύτερα φωτοθεραπείας - αμέσως μετά την επιστροφή του από τη Μικρά Ασία και πριν από την εμπειρία του Όρους και τη μελέτη της βυζαντινής τέχνης, θα διαπιστώσουμε σημαντικές διαφορές τόσο στην άρθρωση της εικόνας όσο και στη χρωματολογία των έργων. Οι διάφανοι ανάλαφροι τόνοι των μικρών λυρικών έργων της Αίγινας θα αντικατασταθούν από τη ρυθμιστική παρέμβαση της βυζαντινής κλίμακας, όπου κυρίαρχο ρόλο διαδραματίζουν τα γαιώδη (ώχρες, σιένες) και τα συμπληρωματικά τους γκριζογάλαζα. Οι καμπυλόγραμμοι ρυθμοί της σύνθεσης, που χαρακτήριζαν τους περισσότερους εκπροσώπους του πρώτου ελληνικού μοντερνισμού, συναντούν τώρα τις σχηματοποιήσεις της βυζαντινής τέχνης.

Ο Παπαλουκάς θα καταθέσει τη νέα εμπειρία του σ΄ ένα συνθετικό έργο που αποτελεί και τη γονιμότερη πρόταση για την ανανέωση της βυζαντινής εικονογραφίας: τη διακόσμηση του μητροπολιτικού ναού της Άμφισσας (1927-1932). Μοντερνισμός και Βυζάντιο θα βρουν τρόπο να συνδιαλλαγούν σ΄ αυτό το τολμηρό εικονογραφικό σύνολο. Η κριτική επιτροπή που ανέθεσε το έργο στον Παπαλουκά συγκέντρωνε τέσσερις από τους πιο φωτισμένους εκπροσώπους του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού: τους αρχιτέκτονες Δημήτριο Πικιώνη και Αριστοτέλη Ζάχο, τον βυζαντινολόγο και αρχιτέκτονα

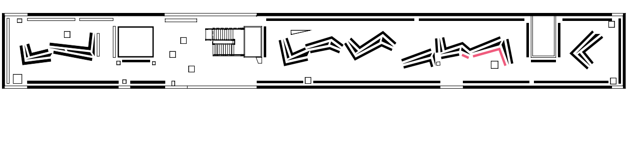




Σπύρος Παπαλουκάς
(1892-1957)
**Καμένο Χωριό
Μυτιλήνης,** [1925]
Λάδι σε μουσαμά
59 x 51,5 εκ., αρ. έργου 2248

Αναστάσιο Ορλάνδο και τον ζωγράφο Κωνσταντίνο Παρθένη. Οι τοιχογραφίες του Παπαλουκά στη Μητρόπολη της Άμφισσας εισάγουν στη δεκαετία του ΄30 και προαγγέλλουν τις μεγάλες δημόσιες παραγγελίες που θα εκτελεστούν από ζωγράφους της ελληνικής "πρωτοπορίας" στο τέλος της νέας δεκαετίας και κάτω από άλλους πολιτικούς οιωνούς. Αξίζει να παραθέσουμε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από την εισήγηση της κριτικής επιτροπής. Σχολιάζοντας τις αρετές των προσχεδίων, η επιτροπή διαπιστώνει ότι ο Παπαλουκάς "έφθασε κατόπιν μακράς και στοχαστικής εργασίας εκ της φύσεως εις την ανάγκην μιας εργασίας αφαιρέσεως και τοιουτοτρόπως κατέστη ικανός να λάβει συνείδησιν πραγματικήν της βυζαντινής τέχνης". Το ίδιο ακριβώς πρέσβευε και διακήρυσσε και ο Παπαλουκάς. Ότι μόνο ένας δρόμος υπάρχει για να συναντήσουμε την παράδοση: να ξεκινούμε από τα εκφραστικά και πλαστικά προβλήματα της σύγχρονης τέχνης. Η θεωρία αυτή βρισκόταν στους αντίποδες των απόψεων του Κόντογλου, που κυοφορούνται στη δεκαετία του ΄20 για να μορφοποιηθούν στη δεκαετία του ΄30.

Ο προβληματισμός του Παπαλουκά επαληθεύεται και στη ζωγραφική του Κωνσταντίνου Παρθένη. Το υπαιθριστικό του έργο των δυο πρώτων δεκαετιών του αιώνα είχε ήδη αρχίσει να υφίσταται ισχυρές σχηματοποιήσεις. Μεσολάβησε ένα σύντομο διάλειμμα, γύρω στο 1910, με τοπία που ακτινοβολούσαν από μεσογειακό φως και καθαρό χρώμα. Τη βιεννέζικη επίδραση των αρχών του αιώνα εκτοπίζουν σιγά-σιγά τα συνθετικά σχήματα του γαλλικού Συμβολισμού, του Πυβί ντε Σαβάν (P. Puvis de Chavannes, 1824-1898), με τις ελληνοπρεπείς και τεκτονικές συνθέσεις, και κυρίως των Ναμπί. Ιδιαίτερα μάλιστα τον επηρεάζει ο Μωρίς Ντενί (Maurice Denis, 1870-1943). Και οι δυο ζωγράφοι εκτέλεσαν και θρησκευτικά σύνολα, όπως θα κάμει και ο Παρθένης. Τη δεκαετία του ΄20 ο ζωγράφος εγκαταλείπει τις μελέτες υπαίθρου και στρέφεται προς μια θεματογραφία αλληγορική, συμβολική ή θρησκευτική. Τα έργα του γίνονται πιο διανοητικά, πιο πνευματικά. Τις παλαιότερες επιδράσεις επικαλύπτουν τώρα νέες, ελληνοκεντρικές. Σ΄ ένα πάμφωτο πεδίο -οθόνη ονείρου μιας ουτοπικής και εξιδανικευμένης Ελλάδας- προβάλλονται οι μορφές του "παρθενικού" πανθέου. Επιδράσεις από την Αρχαιότητα, το Βυζάντιο και τον Θεοτοκόπουλο συνεκβάλλουν και συγχωνεύονται σε μια αρμονική κράση που κρυσταλλώνει τον μοναδικό, αμίμητο και θαυμαστό Μανιερισμό του Παρθένη.





Σπύρος Παπαλουκάς
(1892-1957)
Αγόρι με τιράντες
[1925]
Λάδι σε χαρτόνι
60,5 x 51 εκ.
αρ. έργου 3300

Σπύρος Παπαλουκάς
(1892-1957)
Αρχονταρίκι Λαύρας Αγίου Όρους, [1924]
Λάδι σε χαρτόνι
52 x 59 εκ.
αρ. έργου 3941

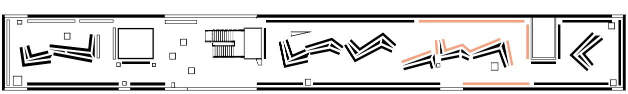


Η γενιά του ’30
Παράδοση και μοντερνισμός

ΑΓΗΝΩΡ ΑΣΤΕΡΙΑΔΗΣ
ΣΠΥΡΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΓΑΛΑΝΗΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΝΙΚΟΣ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΦΩΤΗΣ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΡΑΛΗΣ
ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΠΑΛΟΥΚΑΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΡΘΕΝΗΣ
ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΠΑΧΗΣ
ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΣΤΕΡΗΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ
ΕΡΡΙΚΟΣ ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗΣ
ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ-ΓΚΙΚΑΣ
ΘΕΟΦΙΛΟΣ ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΗΛ

Ο όρος "Γενιά του ’30" ανήκει στη λογοτεχνική κριτική και αναφέρεται σε μια ομάδα από πρωτοπόρους δημιουργούς, ποιητές και πεζογράφους, που κατάφεραν μέσα στην επίμαχη δεκαετία να ανανεώσουν ριζικά τα εκφραστικά τους μέσα με πρότυπο την ευρωπαϊκή πρωτοπορία: Γ. Σεφέρης, Ο. Ελύτης, Ν. Εγγονόπουλος, Α. Εμπειρίκος, Α. Τερζάκης, Κ. Πολίτης, Μ. Καραγάτσης, Φ. Κόντογλου ως λογοτέχνης, Η. Βενέζης, Σ. Δούκας, Π. Πρεβελάκης, Γ. Θεοτοκάς κ.ά. Τα *Νέα Γράμματα* (1935-1941), με διευθυντή τον νέο κριτικό Αντρέα Καραντώνη, υπήρξε το θεωρητικό βήμα της ομάδας. Οι λογοτέχνες της Γενιάς του ’30 αναγνώρισαν σ’ ένα νεανικό δοκίμιο του Γ. Θεοτοκά, *Το Ελεύθερο Πνεύμα*, που δημοσιεύτηκε το 1929, το πνευματικό τους μανιφέστο. Ο συγγραφέας, που κρύβεται κάτω από το εύγλωττο ψευδώνυμο Ορέστης Διγενής, καταγγέλλει τον "επαρχιωτισμό" της πνευματικής ζωής, την "προσκόλληση στο παρελθόν" και την "άγνοια του παρόντος", που εμπόδισαν τους Έλληνες δημιουργούς να δώσουν έργα "ευρωπαϊκής σημασίας". Δανείζεται όρους και ιδεολογικά συνθήματα από τα φουτουριστικά μανιφέστα και εξαγγέλλει ένα αρκετά ασαφές πρόγραμμα όπου κυριαρχεί η ιδέα της ελευθερίας, της ανεξαρτησίας και του ατομικού πνεύματος, που ο Θεοτοκάς το αποκαλεί "δαιμόνιο". Καταδικάζει την "ηθογραφία", δηλαδή τη "φωτογραφική σχολή", και κηρύσσει το τέλος της ηττοπάθειας που παρακολούθησε τη Μικρασιατική Καταστροφή. Παράλληλα ωστόσο, και αντίθετα με τον ευρωπαϊκό του προσανατολισμό, ο συγγραφέας ονειρεύεται έναν ταγό, έναν "οδηγό", που θα οδηγήσει τους νέους να διοχετεύσουν γόνιμα τον "πόθο" τους για "δράση εθνοφυλετική". Εδώ διαβλέπει κανείς τους κινδύνους που εγκυμονούσαν παρόμοιες ευχές, που δεν άργησαν να επαληθευτούν με τη δικτατορία του Μεταξά. Οι αντιφάσεις που ανιχνεύονται σ’ αυτό το νεανικό πρωτόλειο, ο ευρωπαϊκός προσανατολισμός και η εθνοκεντρική ιδεολογία, χαρακτηρίζουν και τη δημιουργία της Γενιάς του ’30. Το δίλημμα λύθηκε ανώδυνα και φυσικά στο έργο των πιο άξιων δημιουργών. Μοντέρνο και βαθιά ελληνικό είναι το έργο του Σεφέρη, του Ελύτη, του Εγγονόπουλου, του Εμπειρίκου, για να μείνουμε μόνο στο χώρο της ποίησης.

Ας δούμε όμως τι γίνεται στο χώρο των εικαστικών τεχνών. Όπως διαπιστώσαμε ήδη, το αίτημα για μια "ελληνική" ζωγραφική είχε τεθεί στην αρχή του αιώνα από τον Περικλή Γιαννόπουλο με όρους

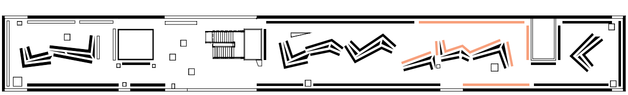




Κωνσταντίνος Παρθένης
(1878-1967)
Η αποθέωση του Αθανάσιου Διάκου
πριν το 1933
Λάδι σε μουσαμά
380 x 380 εκ.
Δωρεά Σ. Παρθένη
αρ. έργου 6506

αποκλεισμού των ξενικών επιδράσεων. Παρά τις προφανείς ξένες επιδράσεις, η πρώτη εικοσαετία του 20ού αιώνα, είδε να γεννιέται ο πρώτος ελληνικός υπαιθριστικός μοντερνισμός. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, το πρόβλημα ξανατίθεται με νέους όρους. Άλλωστε το κλίμα είχε αλλάξει σ' ολόκληρη την Ευρώπη με τη μεταπολεμική στροφή στην τάξη και την αναπαράσταση. Δύο από τους πρωταγωνιστές της ελληνικής εικαστικής σκηνής, ο Παρθένης και ο Παπαλουκάς δεν είχαν ανάγκη να απορρίψουν το δίδαγμα του μοντερνισμού για να στραφούν προς τη γηγενή παράδοση. Ο Κόντογλου προετοιμάζεται, με άσκηση τη γραφή, για τη δική του μοναχική επανάσταση, που θα εκδηλωθεί ακριβώς μέσα στη δεκαετία του '30.

Όπως ήδη επισημάναμε, οι εκπρόσωποι του μοντερνισμού δεν έχουν να αντιμετωπίσουν σοβαρούς αντιπάλους και αντιδράσεις. Εκφράζουν την επίσημη αισθητική των εκσυγχρονιστικών δημοκρατικών κυβερνήσεων, που θα υποστηρίξουν με χρήματα, βραβεία, παραγγελίες και δραστικές παρεμβάσεις τους "μοντέρνους". Η δικτατορία του Μεταξά, που επιβάλλεται το 1936, θα εξακολουθήσει να ευνοεί τους νεωτερικούς ζωγράφους. Οι παραγγελίες που ανατίθενται στους "φουτουριστές" (sic) προκαλούν τη βίαιη αντίδραση των συντηρητικών. Η αγιογράφηση του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτη έγινε από τον Σπύρο Βασιλείου (1936-1939), ενώ οι ζωγράφοι Κόντογλου και Γουναρόπουλος θα φιλοτεχνήσουν τα μεγάλα εικονογραφικά σύνολα στο Δημαρχείο της Αθήνας, ανάμεσα στο 1937 και 1940. Ο Παρθένης παραιτήθηκε από το πρόγραμμα, παρά το ότι είχε προχωρήσει στα προσχέδια και είχε ζωγραφίσει πίνακες που προορίζονταν για το Δημαρχείο. Έξι ακαδημαϊκοί ζωγράφοι θα εκφράσουν το 1937 την αντίδρασή τους , προβαίνοντας σ' ένα επονείδιστο διάβημα προς τον δικτάτορα Ιωάννη Μεταξά (Βικάτος, Προκοπίου, Γεωργιάδης ο Κρης, Δήμας, Αρτέμης και Δούκας). Γιατί, χάρη στη φωτισμένη παρέμβαση πνευματικών ανθρώπων όπως ο Παντελής Πρεβελάκης, που είχε διοριστεί διευθυντής Καλών Τεχνών, ο δικτάτορας μπόρεσε να κρατήσει μια σωστή στάση απέναντι στις Καλές Τέχνες. Η απάντηση του Μεταξά στους διαμαρτυρόμενους ακαδημαϊκούς, υπαγορευμένη από τον Πρεβελάκη, όπως με διαβεβαίωσε ο ίδιος, είναι χαρακτηριστική: "η τέχνη δια να αναπτυχθή θέλει ελευθερίαν" (βλ. *Νέα Εστία*, τ. 340, 15.2.1941, σ. 162-163). Την ίδια στιγμή ο δικτάτορας χαιρέτιζε με ενθουσιασμό την "τέχνη μας, την ιδική μας τέχνη, την ελληνική". Πράγματι, ο Μεταξάς βρή-







Κωνσταντίνος Παρθένης
(1878-1967)
Παναγία
π. 1940-1942
Λάδι σε μουσαμά
125 x 67 εκ.
Δωρεά Σ. Παρθένη
αρ. έργου 6472

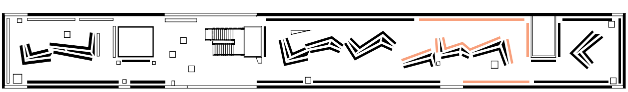
Κωνσταντίνος Παρθένης
(1878-1967)
Η νύχτα αποκρίνεται στα παράπονά μου
π. 1933
Λάδι σε μουσαμά, 84 x 75 εκ.
Δωρεά Σ. Παρθένη
αρ. έργου 6448



Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967), **Νεκρή φύση με την Ακρόπολη στο βάθος,** πριν το 1931
Λάδι σε μουσαμά, 41 x 81 εκ. Δωρεά Σ. Παρθένη, αρ. έργου 6482

κε διαμορφωμένο τον ελληνοκεντρικό μοντερνισμό της Γενιάς του '30, και δεν είχε κανένα λόγο να μην επωφεληθεί να τον υποστηρίξει, αφού όλα τα ολοκληρωτικά καθεστώτα στην Ευρώπη ευνοούσαν παρόμοιες τάσεις. (βλ το εισαγωγικό κείμενο *Τέχνη και Ιδεολογία στη νεότερη Ελλάδα* και κυρίως το βιβλίο του Αντώνη Κωτίδη γι' αυτή την περίοδο: *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη 1993, όπου και διεξοδική βιβλιογραφία).

Ποια είναι τα δεσπόζοντα χαρακτηριστικά του "ελληνοκεντρικού" μοντερνισμού, αν δεχτούμε ότι ισχύει ο όρος, στη δεκαετία του '30; υπάρχει σημαίνουσα διαφορά από την προηγούμενη δεκαετία; Τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον χώρο των εικαστικών τεχνών, διαπιστώνουμε την ανάγκη των δημιουργών να αποκτήσουν το θεωρητικό τους βήμα. Έτσι το 1933, ο Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974) εκδίδει τον *20ό Αιώνα*, ενώ το 1935 κυκλοφορεί το πιο προοδευτικό περιοδικό του Μεσοπολέμου *Το 3ο μάτι*, από μια "ομάδα φίλων", που δίνουν το στίγμα της εποχής με τον στοχασμό και την τέχνη τους: Στρατής Δούκας, Δημήτριος Πικιώνης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Σπύρος Παπαλουκάς και Σωκράτης Καραντινός. Αργότερα προστίθενται στην εκδοτική ομάδα οι Τάκης Παπατζώνης, Μιχάλης Τόμπρος και Άγγελος Θεοδωρόπουλος. Τα έξι τεύχη (1935-1937) του περιοδικού εκφράζουν το ανοιχτό πνεύμα, την ενημέρωση, τις ανησυχίες και την πολυμορφία των εικαστικών αναζητήσεων των καλλιτεχνών της Γενιάς του '30. Η ίδια η μακέτα του εξωφύλλου εμπνέεται από τη ρωσική πρωτοπορία και τα κονστρουκτιβιστικά έντυπα. Τα κείμενα που δημοσιεύονται δείχνουν την ανάγκη των καλλιτεχνών να στηρίξουν θεωρητικά τις αναζητήσεις τους. Δημοσιεύονται μεταφράσεις των Καντίνσκυ (V. Kandinsky,1866-1944), Κλέε (P. Klee, 1879-1940), Χουάν Γκρι (J. Gris, 1887-1927) και μελέτες πάνω στους *Νόμους του Αριθμού στη Φύση και την Τέχνη*, που απασχολούσαν έντονα εκείνη την εποχή καλλιτέχνες όπως ο Σπύρος Παπαλουκάς. Η εφημερίδα *Τέχνη*, με διευθυντή τον ζωγράφο Ερρίκο Φραντζισκάκη, κυκλοφορεί τον Ιανουάριο του 1938 με πρωτοσέλιδο άρθρο του νέου καλλιτέχνη Γιάννη Τσαρούχη για τον Θεόφιλο (1871-1934), ένα από τα λαϊκά πρότυπα που είχε "ανακαλύψει" η περιώνυμη γενιά (βλ. *Τέχνη και Ιδεολογία*, ό.π.). Η επανεκτίμηση του Θεόφιλου και του ζωγράφου της *Εικονογραφίας του Αγώνα* του Μακρυγιάννη, όπως εξάλλου και της αξίας του λόγου του Στρατηγού



Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994)
Οπωροπωλείο ο Απόλλων, 1939
Λάδι σε μουσαμά
55 x 46 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 7317



Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994)
Σπίτια της Αθήνας
1927-1928
Λάδι σε μουσαμά
60,5 x 105 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 7309

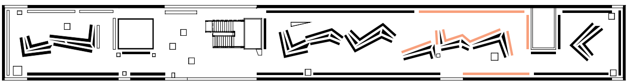


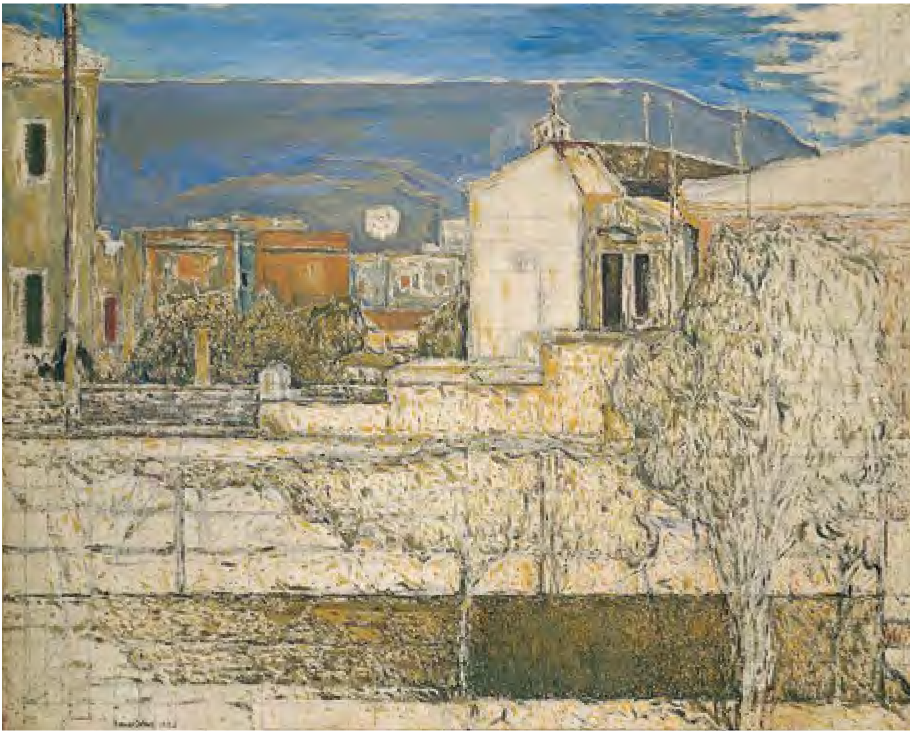
δεν αποτελούν ωστόσο πράξεις εθνοκεντρικής εσωστρέφειας. Δεν είναι τυχαίο ότι την αξία του Θεόφιλου τη διέγνωσε πρώτος ο Tériade, ένας από τους σημαντικούς παράγοντες της σύγχρονης τέχνης στη Γαλλία. Η γενιά που ανακάλυψε τον Θεόφιλο ήταν μια γενιά θρεμμένη και προετοιμασμένη από την κατανόηση των νόμων της μοντέρνας τέχνης. Με το ίδιο πνεύμα θα πλησιάσουν και θα αναγνωρίσουν τις πλαστικές αξίες της βυζαντινής τέχνης ζωγράφοι όπως ο Παπαλουκάς.

Ας συνοψίσουμε: οι ζωγράφοι της Γενιάς του ΄30 είναι πιο ενημερωμένοι, πιο συνειδητοποιημένοι. Θέλουν, να είναι ταυτόχρονα σύγχρονοι και Έλληνες, ίσως με τον τρόπο που το έθεσε ο Γιώργος Σεφέρης στον περίφημο διάλογό του με τον Κωνσταντίνο Τσάτσο: "αφού είναι Έλληνες, τα έργα που πραγματικά θα γεννήσει η ψυχή τους δεν μπορούν να μην είναι ελληνικά, φτάνει να γυρεύουν την αλήθεια" (Γ. Σεφέρης-Κ. Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την Ποίηση*, επιμ. Λ. Κούσουλας, 1979, σ. 30). Βέβαια αυτή την "αλήθεια" ζήτησαν να την δοκιμάσουν πάνω στο σώμα της μακράς ελληνικής παράδοσης, που προσφέρεται σ΄ έναν διαχρονικό συγκρητισμό και αγκαλιάζει τώρα εκτός από το Βυζάντιο και τη λαϊκή τέχνη.

Κυρίαρχη φυσιογνωμία και στη δεκαετία του ΄30 παραμένει ο Κωνσταντίνος Παρθένης, καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών από το 1929, καταξιωμένος και τιμημένος από τις δημοκρατικές κυβερνήσεις. Εκφράζει μια μορφή επίσημης τέχνης και θα διατηρήσει αυτό το προνόμιο και στη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά. Ο Παρθένης ταυτίζεται στις συνειδήσεις με μια απόλυτη αξία της πνευματικής ζωής, παρά τις πιέσεις που δέχεται από το περιβάλλον της Σχολής Καλών Τεχνών. Το 1938 θα εκπροσωπήσει την Ελλάδα στην Μπιεννάλε της Βενετίας με μεγάλη αναδρομική έκθεση που περιλαμβάνει 56 λάδια και 53 σχέδια. Την ελληνική αποστολή συμπληρώνουν ο χαράκτης Άγγελος Θεοδωρόπουλος (1886-1965) και ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος. Για τη χλιαρή υποδοχή του έργου του Παρθένη από την ιταλική και τη διεθνή κριτική προτείνει μια πειστική εξήγηση ο Ευγένιος Ματθιόπουλος στην τεκμηριωμένη μελέτη του (ό.π., τ. Γ΄, σ. 879 κ.ε). Το έργο του Παρθένη εξελίσσεται στον ίδιο υφολογικό άξονα που είχε χαράξει κατά την προηγούμενη δεκαετία: μεγάλες αλληγορικές ή ιστορικές συνθέσεις με ιδεαλιστικό αντιρεαλιστικό χαρακτήρα, που αναπτύσσονται συχνά υπό μορφήν ζωφόρου πάνω σε μια "οθόνη", ως φωτεινές προβολές ενός υπερ-

II







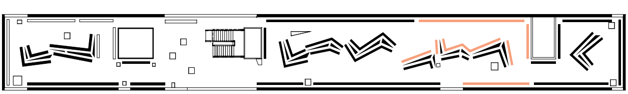
Σπύρος Παπαλουκάς
(1892-1957)
Σπίτια στου Κυπριάδη, 1938
Λάδι σε μουσαμά
65 x 80 εκ.
αρ. έργου 3299

Άγγελος Σπαχής
(1903-1963)
Το αίνιγμα της φυσιογνωμίας του ανθρώπου, 1932
Μικτή τεχνική
45,5 x 50,5 εκ.
αρ. έργου 5124

κόσμιου οράματος. Το σχέδιο, που έχει πάντα το πρωτείο στον Παρθένη, συναιρεί επιδράσεις από την αρχαία αγγειογραφία, το Βυζάντιο και τον Θεοτοκόπουλο (1541-1614). Η διαφορά του σε σχέση με το ύφος της προηγούμενης δεκαετίας είναι ότι την καμπυλόγραμμη γραφή τη διαδέχεται τώρα μια πιο γωνιώδης σχηματοποίηση με φανερή καταγωγή από τον Κυβισμό. Στις μορφές του, και ιδιαίτερα στα αρχιτεκτονικά στοιχεία και τα αντικείμενα στις νεκρές φύσεις, η φόρμα διασπάται σε γεωμετρικά σχήματα και ανασυντίθεται, κατά το πρότυπο των μετακυβιστικών έργων του Μπρακ (G. Braque, 1882-1963) και του Πικάσσο (P. Picasso, 1881-1973) της δεκαετίας του '20. Ανάλογες αναζητήσεις ανιχνεύουμε τον ίδιο καιρό στα πρώιμα έργα του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα (1906-1994), που μας έδωσε την πιο αυθεντική εκδοχή ενός φωτοτροπικού, ελληνικού μετακυβιστικού ιδιώματος. Με το μετακυβιστικό ύφος θα ερωτοτροπήσει προσωρινά και ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), μόλις αποσκιρτά από την καταλυτική επίδραση του Κόντογλου.

Κοντύτερα στα μετάρσια οράματα του Παρθένη, αλλά με σαφή επίδραση από τη μεταφυσική ζωγραφική του Ντε Κίρικο (G. de Chirico, 1888-1978), βρίσκονται τα ονειρικά ελληνικά ακρογιάλια του Γεράσιμου Στέρη (1898-1987) με τις σχηματοποιημένες φιγούρες που θυμίζουν γλυπτική του Τόμπρου. Ο Στέρης κατάφερε να αιχμαλωτίσει στα έργα του τον ακίνητο χρόνο του Ντε Κίρικο, που εμπνέει κι έναν άλλο ολιγογράφο καλλιτέχνη, τον Άγγελο Σπαχή (1903-1963). Ο Γιώργος Γουναρόπουλος (1890-1977) θα δημιουργήσει έναν ουτοπικό χώρο, που ορίζεται από ένα παράδοξο φως, και θα τον ενοικήσει με τις ονειρικές κλασικιστικές μορφές του. Είναι η ελληνότροπη εκδοχή του Σουρεαλισμού.

Την περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου (1907-1985) θα πρέπει να την εξετάσουμε μέσα στο πλαίσιο της ακτινοβολίας που άσκησε η προσωπικότητα και η διδασκαλία του Φώτη Κόντογλου. Σ' αυτή τη "μεγάλη του γένους σχολή" διαμορφώθηκαν, άλλοτε ως ακόλουθοι και θαυμαστές και άλλοτε ως αντίτεχνοι και επαναστάτες, ζωγράφοι όπως ο Σπύρος Βασιλείου (1902-1985), ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος (1914-1995). Νεότεροι καλλιτέχνες όπως ο Γιάννης Μόραλης (1916-2009), ο Νίκος Νικολάου (1909-1986) και αργότερα ο Αλέκος Φασιανός (1935) αφομοίωσαν δημιουργικά το δίδαγμά του, που διατήρησε αμείωτη τη γοητεία του και μετά τον πόλεμο, επηρεάζοντας πλήθος





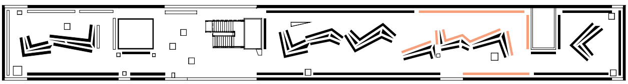
Γιώργος Γουναρόπουλος
(1890-1977)
Γυναικεία μορφή με δύο πρόσωπα στη θάλασσα, 1935
Λάδι σε ξύλο, 81 x 100 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4735



Γεράσιμος Στέρης
(1898 - 1987)
Ακρογιάλι, π. 1930
Λάδι σε μουσαμά, 57,5 x 72 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 2902

από μαθητές και επιγόνους. Ο Φώτης Κόντογλου ανέστησε στις γοητευτικές αφηγήσεις του τον χαμένο παράδεισο της δικής του οικείας Ανατολής και στέγασε στη ζωγραφική του το διαχρονικό πάνθεο της ελληνικής φυλής και της προσωπικής του μυθολογίας. Πίστεψε πως το πνευματικό μήνυμα, η τεχνική και η μορφολογία της βυζαντινής τέχνης, εμπλουτισμένες με την απλότητα της λαϊκής παράδοσης, αρκούσαν για να υποστηλώσουν μια γνήσια ελληνική έκφραση, ικανή να υπηρετήσει μια θεματολογία όχι μόνο θρησκευτική αλλά και κοσμική. Τα πιο ευτυχισμένα του έργα πείθουν για την αυθεντικότητα του διαβήματός του. Το έργο του εξάλλου πρέπει να συνεκτιμηθεί μαζί με την ευεργετική επίδραση που άσκησε στους μαθητές και σ' ολόκληρη την εποχή του (βλ. τη διεισδυτική μονογραφία του καθηγητή Ν. Ζία, 1991). Ο Νίκος Εγγονόπουλος, ύστερα από μια σύντομη περίοδο φανερής εξάρτησης από τον δάσκαλο, που οροσημαίνεται με πολύ ωραία έργα, διαμορφώνει το προσωπικό του εικονογραφικό σύμπαν, το δικό του ύφος. Ποιητική αδεία του ευρωπαϊκού Υπερρεαλισμού και της μεταφυσικής ζωγραφικής του Ντε Κίρικο, ο Εγγονόπουλος δημιουργεί τη δική του υπεριστορική εντοπία, όπου συνεκβάλλουν όλες οι ιδεολογικές εμμονές των Ελλήνων διανουμένων της γενιάς του: Αρχαιότητα και Βυζάντιο, ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης και κυρίες, που έχουν αποδράσει από ρομαντικά μυθιστορήματα συνυπάρχουν στους πίνακές του. Το Βυζάντιο και ο Κόντογλου του δίδαξαν την τεχνική. Έτσι, ακόμη και τα λάδια του θυμίζουν αυγοτέμπερα. Η ζωγραφική του είναι μεσογειακή, οικεία και φιλική, ακόμη κι όταν αφηγείται απειλητικές ή αποτρόπαιες πράξεις. Ο Γιάννης Τσαρούχης θα εγκαταλείψει προσωρινά το δίδαγμα του Κόντογλου για να καταφέρει το ακατόρθωτο: να εξελληνίσει το δίδαγμα της τέχνης του Ματίς (H. Matisse, 1869-1954), μπολιάζοντάς το πάνω στα άμεσα πρότυπα της λαϊκής τέχνης. Παράλληλα θα φέρει μια επανάσταση στη θεματογραφία, καθώς μνημειώνει την καθημερινότητα των λαϊκών τύπων (βλ. σχετικό εισαγωγικό κείμενο). Ανάλογη είναι και η έρευνα του Διαμαντόπουλου τον ίδιο καιρό.

Παράλληλα με τις ελληνοκεντρικές τάσεις που προσπαθήσαμε να ιχνηλατήσουμε ως τώρα στη δεκαετία του '30, διαπιστώνουμε μια μυστηριώδη και ανεξήγητη, σε πρώτη ανάγνωση, έλξη που ασκεί σε μερικούς Έλληνες ζωγράφους ο Αντρέ Ντεραίν (A. Derain, 1880-1954). Ο Ντεραίν που γοητεύει τους Έλληνες καλλιτέχνες αυτή την εποχή δεν είναι ο πρωτοποριακός ζωγράφος των αρχών του αιώνα,





Σπύρος Βασιλείου
(1902/3-1985)
Γαλάτσι, π. 1930
Λάδι σε ξύλο
61 x 74 εκ.
αρ. έργου 9042

Ερρίκος Φραντζισκάκης
(1908-1958)
Νεκρή φύση
Λάδι σε μουσαμά
49 x 59,5 εκ.
αρ. έργου 2890

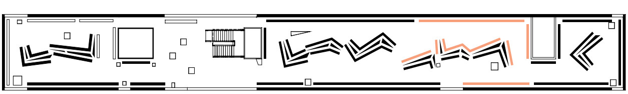




Δημήτριος Γαλάνης
(1879-1966)
Ο κυνηγός, π. 1924
Λάδι σε μουσαμά
65 x 81 εκ.
αρ. έργου 495

που πρωταγωνίστησε στο κίνημα των Φωβ και συνοδοιπόρησε με τους κυβιστές, αλλά ο "κλασικιστής" με τα σκοτεινά καφετιά και ελαιώδη χρώματα του Μεσοπολέμου. Φαίνεται πως το ύφος του Ντεραίν έγινε γνωστό στην Ελλάδα με τη μεσολάβηση του Δημήτριου Γαλάνη (1879-1966), που είχε επηρεαστεί από τον Γάλλο καλλιτέχνη, ιδιαίτερα στη ζωγραφική του. Το 1928 ο Γαλάνης είχε εκθέσει ζωγραφικά έργα του στην Αθήνα στο χώρο του Βέλμου, εκδότη του *Φραγγέλιου*. Στο Παρίσι, το εργαστήριο του γνωστού χαράκτη και ζωγράφου ήταν χώρος συνάντησης των Ελλήνων καλλιτεχνών που σπούδαζαν ή ζούσαν στη γαλλική πρωτεύουσα. Η επίδραση του Ντεραίν και του Γαλάνη ανιχνεύεται στα πρώιμα έργα του Σπύρου Βασιλείου, στα εγκεφαλικά νεανικά ύπαιθρα του Γιάννη Μόραλη και στις πρώιμες προσωπογραφίες του. Οι σκοτεινοί γαιώδεις τόνοι κυριαρχούν σ' αυτά τα έργα. Οι νεκρές φύσεις του Ερρίκου Φραντζισκάκη (1908-1958), με τις σεζανικές αναγωγές, το κλασικό σχέδιο και τα σκοτεινά χρώματα μαρτυρούν επίσης την επίδραση του Γάλλου δασκάλου. Ίσως θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι το ύφος του Ντεραίν βρήκε στην Ελλάδα έναν ευνοϊκό ορίζοντα υποδοχής, καλλιεργημένο από τη διδασκαλία του Φώτη Κόντογλου και τη μελέτη της βυζαντινής τέχνης. Η απλοποίηση της φόρμας, η σχηματοποίηση, η παραβίαση της προοπτικής -κυβιστικά κατάλοιπα του Ντεραίν- και οι αντιρεαλιστικοί χρωματικοί τόνοι, όπου κυριαρχούν τα γαιώδη, αποτελούν στοιχεία ενός κοινού κώδικα. Η *Νεκρή Φύση* (1936) του Εγγονόπουλου, με πρόδηλη την επίδραση του Κόντογλου, δεν απέχει πολύ από τις αντίστοιχες ντεραινικές νεκρές φύσεις. Αυτή η ομάδα έργων συνιστά και τη μόνη θεματική παρασπονδία στον ανθρωποκεντρισμό, που χαρακτηρίζει ως κυρίαρχο στοιχείο τη ζωγραφική της Γενιάς του '30.

Τα περισσότερα ρεύματα του Μεσοπολέμου που εξετάσαμε ως τώρα σφραγίζονται από την κυριαρχία της νόησης, από τη λογική επεξεργασία της μορφής, από την υποταγή της φόρμας στη νόρμα, σε κανονιστικά σχήματα. Αυτό εξασφαλίζει και την ισχυρή ενότητα ύφους που χαρακτηρίζει καλλιτέχνες τόσο διαφορετικούς όσο ο Παρθένης, ο Γκίκας, ο Παπαλουκάς ή ο Κόντογλου. Υπάρχει ωστόσο μια ομάδα καλλιτεχνών που δεν υπακούει παρά μόνο στην εσωτερική παρόρμηση, στην ένταση του συναισθήματος, στις θυμικές επιταγές ενός υπερευαίσθητου και κάποτε ταραγμένου ψυχισμού. Είναι οι Εξπρεσιονιστές.





Θεόφιλος Χατζημιχαήλ
(1873;-1934)
Η ωραία Αδριάνα των Αθηνών, 1930
Λάδι σε μουσαμά
92 x 43,5 εκ.
αρ. έργου 6829

Θεόφιλος Χατζημιχαήλ
(1873;-1934)
Αθηνά και Άρτεμις, π. 1927-1934
Λάδι σε μουσαμά
90 x 79 εκ.
αρ. έργου 4210

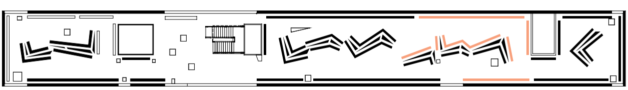




Θεόφιλος Χατζημιχαήλ
(1873;-1934)
Η Αγία Άννα της Χαλκίδας, 1927
Λάδι σε χαρτόνι
67,5 x 97 εκ.
αρ. έργου 6830



Φώτης Κόντογλου (1896-1965)
Τοιχογραφία με την οποία ο καλλιτέχνης διακόσμησε το σπίτι του, 1932
Νωπογραφία, 336 x 646 εκ., Δωρεά Β. και Ν. Γουλανδρή στη μνήμη του αδελφού τους Κων. Γουλανδρή, αρ. έργου 5695

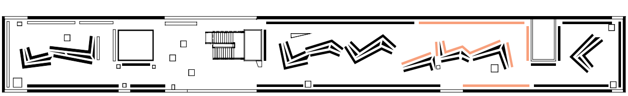




Η ζωγραφική της Γενιάς του ΄30 θα μυθοποιηθεί και θα ταυτιστεί μ΄ ένα είδος εθνικής δεξαμενής για τη μεταπολεμική γενιά. Ακόλουθοι και επίγονοι θα εξαντλήσουν τα αποθέματά της και κάποτε θα εκλαϊκεύσουν μέχρις ευτελισμού τα διδάγματά της. Έτσι οι νεότεροι θα καλλιεργήσουν πικραγαπητικές σχέσεις μαζί της και θα χωριστούν σε παρατάξεις οπαδών και πολέμιων. Και οι δυο στάσεις φαίνονται σήμερα ξεπερασμένες. Έχει φτάσει ο καιρός της σοβαρής μελέτης και της νηφάλιας αποτίμησης. Χαίρομαι που οι νεότεροι ιστορικοί της τέχνης έχουν ήδη ξεκινήσει αυτό το έργο.



Νίκος Εγγονόπουλος
(1907-1985)
Δήλος, 1939
Λάδι σε μουσαμά
120 x 100 εκ.
Συλλογή Ελένης Εγγονοπούλου.
Δάνειο διαρκείας
στην Εθνική Πινακοθήκη





Νίκος Εγγονόπουλος
(1907-1985)
Ποιητής και μούσα, [1938]
Λάδι σε μουσαμά
120 x 100 εκ.
Συλλογή Ελένης Εγγονοπούλου.
Δάνειο διαρκείας
στην Εθνική Πινακοθήκη

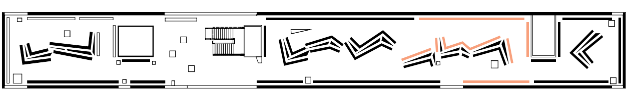


Γιάννης Τσαρούχης
(1910-1989)
Κεφάλι νέου, 1941
Λάδι σε ξύλο
35,5 x 24,5 εκ.
Δωρεά Σπ. Χαροκόπου και
Ευ. Πετρούτση
αρ. έργου 6179

Γιάννης Τσαρούχης
(1910-1989)
Μελαχρινός νέος καθιστός με πανωφόρι
1937
Νερομπογιά με κόλλα σε χαρτί
99,5 x 63,5 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Γιάννη Τσαρούχη.
Δάνειο διαρκείας
στην Εθνική Πινακοθήκη



Γιάννης Τσαρούχης
(1910-1989)
Ναύτης, 1938
Λάδι σε μουσαμά
100 x 70 εκ.
αρ. έργου 3572

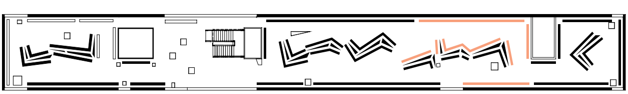






Διαμαντής Διαμαντόπουλος
(1914-1995)
Στο θάλαμο, π. 1937-1949
Τέμπερα σε χαρτί
24 x 33 εκ.
Δωρεά Κ. και Λ. Αρλιώτη
αρ. έργου 5829

Διαμαντής Διαμαντόπουλος
(1914-1995)
Το σχέδιο, π. 1938
Λαδοτέμπερα
100 x 70 εκ.
αρ. έργου 3239





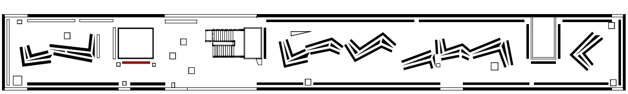
Εξπρεσιονισμός
Προβολή
της εσωτερικής εικόνας

ΜΙΜΗΣ ΒΙΤΣΩΡΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ

ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ

Στην Ελλάδα και γενικά στο νότο ο Εξπρεσιονισμός σπανίζει. Ίσως γιατί, όπως έχει λεχθεί, το φως της Μεσογείου απορροφά τις ψυχικές εκρήξεις, σκορπίζει τα φαντάσματα. Η Γενιά του ’30 ωστόσο μας έδωσε μερικούς εξπρεσιονιστές. Ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης (1881-1955) είναι ζωγράφος χαμηλόφωνος και οικείος, αλλά τα έργα του είναι διαποτισμένα από αίσθημα. Αυτό τον φέρνει στις παρυφές του Εξπρεσιονισμού. Ο Γιάννης Μηταράκης (1898-1963) βλέπει το τοπίο μέσα από ένα ισχυρό βίωμα που τον οδηγεί σε μια αφαιρετική εκφραστική παραμόρφωση. Ο Μίμης Βιτσώρης (1902-1945) εκπροσωπεί αναχρονιστικά τον τύπο του καταραμένου και αυτοκαταστροφικού καλλιτέχνη. Ο μέγιστος και πιο αυθεντικός Έλληνας εξπρεσιονιστής παραμένει ο Γιώργος Μπουζιάνης (1885-1959). Η ζωγραφική του ωρίμασε στην πατρίδα του Εξπρεσιονισμού, τη Γερμανία. Ο Μπουζιάνης ήταν ο μόνος από τους Έλληνες ζωγράφους της Σχολής του Μονάχου που έφτασε εκεί με ψυχική προδιάθεση να εγκολπωθεί το μεγάλο δίδαγμα της εξπρεσιονιστικής ζωγραφικής, της εθνικής σχολής της Γερμανίας. Καθώς έζησε στο Μόναχο ως το 1935, γνώρισε όλα τα διαδοχικά κινήματα του Εξπρεσιονισμού: από την επανάσταση της Γέφυρας (1905) ως τη λυρική αφαιρετική αιθρία του *Γαλάζιου Καβαλλάρη* (1911) και ως την άγρια κοινωνική σάτιρα της *Νέας Αντικειμενικότητας* (γύρω στο 1920). Τι πήρε απ’ όλα αυτά ο Μπουζιάνης; τίποτε. Μονάχα το μέγιστο μάθημα του Εξπρεσιονισμού: την απόλυτη ελευθερία του Εγώ, του υποκειμένου, να δει και να εκφράσει τον κόσμο κατ’ εικόνα και ομοίωσιν της ψυχής του. Το μόνο στοιχείο πάλι που τον συνδέει με τη Γενιά του ’30 είναι ο ανθρωποκεντρισμός του. Ο Μπουζιάνης δημιουργεί ένα ζωγραφικό σύμπαν που ενοικείται από τα πάθη του ανθρώπου, που γίνονται πάθη της μορφής και πάθη της ζωγραφικής ύλης.





Μίμης Βιτσώρης
(1902-1945)
Αυτοπροσωπογραφία
π. 1924
Λάδι σε μουσαμά
67,5 x 40,5 εκ.
αρ. έργου 4469

Θεόφραστος
Τριανταφυλλίδης
(1881-1955)
Επιστροφή στο χωριό
1952
Λάδι σε μουσαμά
106 x 156 εκ.
αρ. έργου 2640



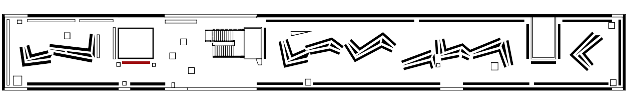


Γιώργος Μπουζιάνης
(1885-1959)
Ο θείος, 1950
Λάδι σε κόντρα πλακέ
101 x 72 εκ.
αρ. έργου 3305



Γιώργος Μπουζιάνης
(1885-1959)
Θεατρίνα, 1954
Λάδι σε μουσαμά
105 x 75 εκ.
αρ. έργου 2350

Γιώργος Μπουζιάνης
(1885-1959)
Λίζα Κόττου, 1947
Λάδι σε μουσαμά
116 x 81 εκ.
αρ. έργου 8007





ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ. ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ ΡΗΞΗ

Η γενιά του ’30 μετά τον πόλεμο και οι επίγονοί της

ΑΓΗΝΩΡ ΑΣΤΕΡΙΑΔΗΣ
ΣΠΥΡΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
ΜΑΡΙΟΣ ΒΑΤΖΙΑΣ
ΑΝΔΡΕΑΣ ΒΟΥΡΛΟΥΜΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΙΟΛΔΑΣΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΑΒΗΣ
ΡΑΛΛΗΣ ΚΟΨΙΔΗΣ
ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΛΑΜΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΝΟΥΣΑΚΗΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΓΑΔΗΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΡΑΛΗΣ
ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΡΑΛΗΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ
ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΠΕΡΑΝΤΖΑΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ
ΑΛΕΚΟΣ ΦΑΣΙΑΝΟΣ
ΣΑΒΒΑΣ ΧΑΡΑΤΣΙΔΗΣ
ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ-ΓΚΙΚΑΣ

Το τοπίο της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα αποτελεί τη φυσική προέκταση, χωρίς ευκρινή σύνορα, της καλλιτεχνικής δημιουργίας του μεσοπολέμου. Όπως είδαμε, η περίοδος του Μεσοπολέμου, και ιδιαίτερα η δεκαετία του ’30, χαρακτηρίζεται από έναν διπλό αλλά όχι αντινομικό προσανατολισμό: το ενδιαφέρον για την παράδοση συνδυάζεται ή, καλύτερα, κεντρίζεται από έναν ουσιαστικό προβληματισμό πάνω στη μοντέρνα τέχνη, με εξαίρεση την "αιρετική" περίπτωση του Κόντογλου.

Οι νέοι ζωγράφοι που είχαν γαλουχηθεί με τα διδάγματα και τα ιδανικά των δασκάλων της περιούσιας γενιάς ωριμάζουν και αναπτύσσουν το έργο τους στα μεταπολεμικά χρόνια, αποδεικνύοντας τον δυναμισμό και την αντοχή της ελληνοκεντρικής υποθήκης. Γκίκας, Τσαρούχης, Μόραλης, Εγγονόπουλος -για να περιοριστούμε μόνο σε μερικές ηγετικές φυσιογνωμίες- θα πορευτούν την "ιδιωτική τους οδό" με πολικό αστέρι το μακρινό πλέον ιδανικό της "ελληνικότητας", που θα τους οδηγήσει σε προορισμούς τελείως διαφορετικούς.

Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας συνέχισε να καλλιεργεί μια μορφή εξελληνισμένου Κυβισμού που επαληθεύτηκε, στα πιο ευτυχισμένα έργα του, πάνω στη ρυθμική γεωμετρία της Ύδρας. Στους τελευταίους του πίνακες η μαγγανεία που άσκησε πάνω του η τέχνη της Άπω Ανατολής τον οδήγησε σε συνθέσεις με έντονο διακοσμητικό αίσθημα, πάντα ευχάριστες και φωτεινές. Από τη ζωγραφική του Χατζηκυριάκου-Γκίκα απουσιάζει το δράμα. Η ζωή του εύπορου αστού και η φυσική του προδιάθεση κράτησαν μακριά από το έργο του τους ίσκιους των εθνικών συμφορών και τους κραδασμούς των ψυχικών εκρήξεων. Άλλωστε η γενιά του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού χαρακτηρίζεται εξ ορισμού από τη λογοκρισία και τη νηφαλιότητά της. Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας προίκισε την Εθνική Πινακοθήκη με μια σημαντικότατη δωρεά, που μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε την πορεία του μέσα από τα καλύτερα και πιο αντιπροσωπευτικά έργα του.

Ο Γιάννης Τσαρούχης, αφού εξήντλησε το χρυσοφόρο κοίτασμα που είχε ήδη εντοπίσει πριν από τον πόλεμο, δηλαδή την ευτυχισμένη σύζευξη του μαθήματος της λαϊκής τέχνης με το δίδαγμα του Ματίς (H. Matisse, 1869-1954), θα στραφεί προς μιαν άλλη πηγή





Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994)
Αναμνήσεις από την Ύδρα, 1948-1976
Λάδι σε χαρτί, 122 x 200 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη,
αρ. έργου 7349



Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994)
Ο ουρανός, 1966
Λάδι σε μουσαμά,
200 x 230 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη,
αρ. έργου 7335

έμπνευσης: την τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης. Με την πεποίθηση ότι πρόκειται για δάνειο ελληνικό, θα προσπαθήσει να μεταγλωττίσει το αναγεννησιακό ιδίωμα σε ύφος ανατολικό ή καλύτερα ελληνιστικό. Από τα τοπικά χρώματα της πρώτης περιόδου, θα οδηγηθεί στο πλάσιμο της μορφής, στην απόδοση του όγκου αλλά με προπλασμούς, ανοίγματα και φώτα, όπως δούλευαν οι ζωγράφοι των νεκρικών προσωπείων του Φαγιούμ ή οι βυζαντινοί αγιογράφοι. Ο κόσμος του Τσαρούχη παραμένει πάντα ο ίδιος: είναι το μικρό και μέγα τσαρουχικό σύμπαν με τους καβαφικούς νέους των λαϊκών καφενείων και των πληκτικών στρατώνων σε καιρούς ειρήνης. Γιατί κι εδώ ο Πόλεμος, η Κατοχή και ο Εμφύλιος πέρασαν χωρίς ν' αγγίξουν αυτή τη γνώριμη, ιθαγενή, παγανιστική ουτοπία.

Το έργο του Γιάννη Μόραλη, του άλλου μεγάλου Δασκάλου του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού, είναι νηφάλιο αλλά σφραγισμένο από την επίγνωση του ανθρώπινου πεπρωμένου. Έρωτας και θάνατος συνιστούν το δίπολο της θεματικής του. Συχνά ή σχεδόν πάντα έρωτας και θάνατος, το υφάδι και το στημόνι της ανθρώπινης ζωής, διαπλέκονται στον ίδιο ιστό, συνυπάρχουν αδιαχώριστοι στον ίδιο πίνακα. Μέσα στη δεκαετία του '40 ο Μόραλης φιλοτεχνεί μερικά συναρπαστικά πορτρέτα, δουλεμένα μετωπικά σ' έναν αβαθή χώρο με μια τεχνική που προδίδει προσεκτική μελέτη της ελληνιστικής παράδοσης, της Αναγέννησης και του μετακυβιστικού Ντεραίν. Το 1947, η γενικά αποδεκτή αξία του νέου ζωγράφου τού εξασφαλίζει την εκλογή του στη Σχολή Καλών Τεχνών, που χαιρετίζεται ως αποφασιστικό ρήγμα στο ακαδημαϊκό κατεστημένο. Και πράγματι, οι μαθητές του Μόραλη θα ολοκληρώσουν τον συγχρονισμό της ελληνικής ζωγραφικής με τα ρεύματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Γύρω στο '50, ο Μόραλης στρέφεται προς την κλασική Αρχαιότητα και ιδιαίτερα στις επιτύμβιες στήλες, που θα του εμπνεύσουν τα πιο υποβλητικά έργα του. Αντίθετα με το έργο του Τσαρούχη, όπου πρωταγωνιστούν έφηβοι και νέοι, στη ζωγραφική του Μόραλη τον κύριο ρόλο έχουν οι μελλέφηβες και οι νέες γυναίκες. Παγιδευμένες σε ακίνητες και περίκλειστες στάσεις στοχασμού και αυτοσυγκέντρωσης, εγγράφονται μέσα σε απόλυτα γεωμετρικά σχήματα, που γίνονται με το ίδιο σύμβολο ενός αμετάκλητου πεπρωμένου. Στα τελευταία έργα του ζωγράφου, η θεματική του έρωτα εκτοπίζει τον θάνατο των επιτυμβίων. Οι συνθέσεις του γίνονται ολο-





Γιάννης Τσαρούχης
(1910-1989)
Κουντουριώτισσα ή
Γυναίκα από την Ελευσίνα, 1948
Τέμπερα σε ξύλο,
191 x 70 εκ.,
αρ. έργου 2355





Γιάννης Τσαρούχης
(1910-1989)
Καφενείο το "Νέον" (ημέρα), 1956-1966
Λάδι σε μουσαμά,
127 x 180 εκ.,
αρ. έργου 3497

Γιάννης Τσαρούχης
(1910-1989)
Καφενείο το "Νέον" (νύχτα), 1965-1966
Λάδι σε μουσαμά,
127 x 180 εκ.,
αρ. έργου 3498

ένα πιο αφαιρετικές, τα χρώματα λιγοστεύουν, η ζωγραφικότητα αποβάλλεται. Η τέχνη του Μόραλη τείνει προς ένα ιδεόγραμμα, που παραπέμπει στην ουσία του νοήματος της πάντα ευανάγνωστης εικόνας.

Με την Αρχαιότητα διαλέγεται και το πιο προσωπικό έργο του Νίκου Νικολάου (1909-1986), στενού φίλου και συνοδοιπόρου του Γιάννη Μόραλη. Οι γυναικείοι κορμοί του εμπνέονται ελεύθερα και πολύ αφαιρετικά από την αρχαία αγγειογραφία. Ο Αλέκος Φασιανός (1935) ανήκει στη γενιά των κληρονόμων του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού. Τα νεανικά του έργα επηρεάζονται από τη γαλλική Άμορφη Τέχνη (Informel). Γρήγορα όμως βρίσκει το προσωπικό του ύφος. Αρχαία αγγειογραφία, λαϊκή τέχνη και το δίδαγμα του Τσαρούχη τον βοηθούν να συντάξει έναν κώδικα γενετικά προγραμματισμένο να μεταφέρει ένα μήνυμα ζωικής ευφορίας και αισιοδοξίας. Αυτό νομίζω είναι ένα από τα μυστικά του ευνοϊκού ορίζοντα υποδοχής που συνάντησε η ζωγραφική του Φασιανού.

Η νοσταλγική θεματική μιας Αθήνας που χάνεται, μιας καθημερινότητας οικείας που καταποντίζεται μέσα στη μαζική ανωνυμία της μεγαλούπολης αποτέλεσε ένα από τα θέλγητρα της ώριμης ζωγραφικής του Σπύρου Βασιλείου (1902-1985). Τη λαϊκή θεματική του υποστηλώνει ένα ύφος σφραγισμένο από τις μονομανίες της Γενιάς του ’30: τη λαϊκή τέχνη και το Βυζάντιο. Οι συνθέσεις του, που διαθέτουν έναν διακοσμητικό χαρακτήρα, συνέβαλλαν στη διεύρυνση του κοινού της τέχνης. Ανάλογο ορίζοντα υποδοχής για παρόμοιους λόγους γνώρισαν πολλοί επίγονοι της Γενιάς του ’30 όπως ο Γιώργος Σικελιώτης (1917-1984) με τις μετωπικές, αδρές λαϊκές φιγούρες του.

Οι ευαίσθητοι ζωγράφοι που γύμνασαν το βλέμμα μας ν’ ανακαλύπτει την ομορφιά στις μελλοθάνατες προσόψεις των τελευταίων νεοκλασικών σπιτιών, πριν τα κατεδαφίσουν οι μπουλντόζες του εκσυγχρονισμού, αυτοί που αιχμαλώτισαν στο έργο τους εικόνες ενός πρότυπου ζωής καταδικασμένου στον αφανισμό και τη λήθη είναι οι έσχατοι ακρίτες της ελληνοκεντρικής παράδοσης: Ανδρέας Βουρλούμης (1910-1999), Κώστας Μαλάμος (1913-2007), Νίκη Καραγάτση (1914-1986), Γιώργος Μανουσάκης (1914-2003), Γιώργος Παραλής (1908-1975), Γιάννης Μιγάδης (1926) κ.ά. Στη Γενιά του ’30 ανήκουν και δυο ζωγράφοι που





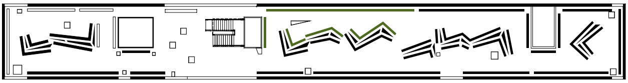
Γιάννης Μόραλης (1916-2009)
Προσωπογραφία Μ. Ρ.,1943
Λάδι σε μουσαμά, 92 x 43 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη,
αρ. έργου 7686



Γιάννης Μόραλης (1916-2009)
Μορφή, 1951
Λάδι σε μουσαμά, 160 x 104 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη,
αρ. έργου 7689



Γιάννης Μόραλης (1916-2009)
Επιτύμβιο, 1958
Λάδι σε μουσαμά, 204 x 223 εκ.
αρ. έργου 2432

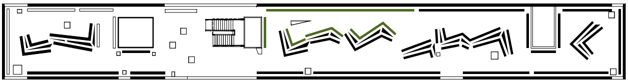




ύμνησαν τον κόσμο της εργασίας, ο λαϊκότροπος Δημήτρης Γιολδάσης (1897-1993) και ο Βάλιας Σεμερτζίδης (1911-1983), που μας δίνει με το έργο του μια ελληνική εκδοχή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Οι κληρονόμοι και επίγονοι της Γενιάς του ’30 -και ήταν πολλοί- οδήγησαν τον ελληνοκεντρικό μοντερνισμό στην εκπύρωση, τον κορεσμό, την εκλαΐκευση και, τέλος, στη φυσική του εξάντληση. Είχε ωριμάσει η στιγμή για τη μεγάλη τομή.



Αγήνωρ Αστεριάδης
(1898-1977)
Πειραιάς, 1973
Αυγοτέμπερα σε ξύλο,
202 x 122 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη,
αρ. έργου 4829





Σπύρος Βασιλείου
(1902/3-1985)
Ο μικρόκοσμος της οδού Γουέμπστερ, 1975
Ακρυλικό και φύλλο χρυσού σε μουσαμά, 97 x 130 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη,
αρ. έργου 5719



Νίκος Νικολάου
(1909-1986)
Ύδρα, [1953]
Πλαστικό σε νοβοπάν,
170 x 190 εκ.,
αρ. έργου 2684



Κώστας Μαλάμος
(1913-2007)
Σπίτια στη Δεξαμενή
1964
Λάδι σε μουσαμά
120 x 84,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη,
αρ. έργου 4692



Γιώργος Σικελιώτης
(1917-1984)
Οικογένεια
π. 1961-1970
Πλαστικό σε μουσαμά
122 x 100 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 6339





Γιώργος Μανουσάκης
(1914-2003)
Κεφαλή κόρης, 1967
Λαδοτέμπερα σε χαρτόνι
35 x 22 εκ.
αρ. έργου 3681

Γιάννης Μιγάδης
(1926)
**Πίσω όψη
πολυκατοικιών**
Τέμπερα σε πανί
80 x 110 εκ.,
αρ. έργου 6346





Βασίλης Σπεράντζας
(1938)
Στο μπαλκόνι, [1989]
Λάδι σε μουσαμά
122 x 100 εκ.
αρ. έργου 8084

Αλέκος Φασιανός
(1935)
Χειρομάντης στο δωμάτιό του,
ή **Ποδηλάτης στο δωμάτιό του**
[1977]
Ακρυλικό σε μουσαμά
194 x 129 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 5505





Αφαίρεση

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΚΑΛΟ

ΒΛΑΣΗΣ ΚΑΝΙΑΡΗΣ

ΝΙΚΟΣ ΚΕΣΣΑΝΛΗΣ

ΑΛΕΚΟΣ ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΕΦΑΚΗΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΛΤΕΖΟΣ

ΤΑΚΗΣ ΜΑΡΘΑΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΤΑΡΑΚΗΣ

ΚΟΣΜΑΣ ΞΕΝΑΚΗΣ

ΧΡΥΣΑ ΡΩΜΑΝΟΥ

ΝΙΚΟΣ ΣΑΧΙΝΗΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΤΑΜΟΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΟΥΓΙΑΣ

Η αφαίρεση, η απομάκρυνση από τον αισθητό κόσμο και την αναπαράστασή του στη ζωγραφική επιφάνεια, η αυτονόμηση της ζωγραφικής γλώσσας ως το σημείο να μην παραπέμπει πουθενά παρά μόνο στον εαυτό της είχαν ήδη ιστορία μισού αιώνα στην ευρωπαϊκή ζωγραφική όταν πρωτοεμφανίστηκαν στην Ελλάδα. Πράγματι, γύρω στο 1910 πολλοί Ευρωπαίοι ζωγράφοι είχαν φτάσει στην αφαίρεση από διάφορους δρόμους. Πατέρας της ανεικονικής τέχνης θεωρείται ο Καντίνσκυ (W. Kandinsky, 1866-1944), που πραγματοποιεί το κρίσιμο άλμα το 1910 με την πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα. Με το νηφάλιο και διαλεκτικό του πνεύμα θα γίνει και ο θεωρητικός απολογητής της ανεικονικής τέχνης με τα έργα του *Το πνευματικό στοιχείο στην τέχνη*, 1910, και το *Σημείο και γραμμή σε σχέση με την επιφάνεια*, 1926. Για τον Καντίνσκυ, τα σημαίνοντα, τα πλαστικά σήματα και οι άπειροι συνδυασμοί τους αντιπροσωπεύουν μια πολύ ευρύτερη κατηγορία και πολύ πιο πλούσια σε νοήματα από τα σημαινόμενα, που έχουν όριο τον γνωστικό ορίζοντα του ανθρώπου. Τα σημαίνοντα συνδέονται με την πραγματικότητα της ύπαρξης, που είναι άπειρη, ενώ τα σημαινόμενα σχετίζονται με τον κόσμο της εμπειρίας, που είναι πεπερασμένος. Η σημασία των πλαστικών σημάτων δεν είναι προκαθορισμένη, αφυπνίζεται στην επαφή του έργου τέχνης με τον δέκτη, με καταλύτη τη συγκίνηση που διεγείρει. Τόσο ο Πλάτων (*Φίληβος*, 51β) όσο και ο Αριστοτέλης είχαν προφητεύσει την ανεικονική τέχνη. Ο δημιουργός των ιδεών είχε οραματιστεί τη γεωμετρική αφαίρεση, μια τέχνη, που θα στηριζόταν στην απόλυτη ομορφιά των γεωμετρικών σχημάτων, ενώ ο μαθητής του έδωσε έναν εμπράγματο ορισμό της τέχνης χωρίς αντικείμενο: σε έναν ζωγραφικό πίνακα "αν τύχει και δεν έχομε ξαναδεί το αντικείμενο που απεικονίζεται, τότε την ηδονή δεν την προξενεί η μίμηση, αλλά η εκτέλεση του έργου, το χρώμα ή κάποια άλλη παρόμοια αιτία" (*Ποιητική*, 1448 β17).

Η ελληνική ζωγραφική του 20ού αιώνα είχε προσεγγίσει συχνά την αφαίρεση αλλά δεν είχε κόψει οριστικά τον ομφάλιο λώρο με την ορατή πραγματικότητα. Το βήμα αυτό θα τολμήσουν να το πραγματοποιήσουν μερικοί ζωγράφοι που είχαν ξεκινήσει τη σταδιοδρομία τους μέσα στη δεκαετία του '30 και είχαν συνοδοιπορήσει ως τότε με τους προβληματισμούς της γενιάς τους: Αλέκος Κοντόπουλος (1905-1975), Τάκης Μάρθας (1905-1965), Χρήστος Λεφάκης (1906-1969), Γιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990) κ.ά. Στην ομάδα αυτή θα προστεθούν και πολλοί νεότεροι, γεννημένοι γύρω στο 1920. Ανάμεσά τους και ευ-



Αλέκος Κοντόπουλος
(1905-1975)
Αθήνα, 1954
Μικτή τεχνική σε μουσαμά,
160 x111 εκ.
αρ. έργου 4880



Αλέκος Κοντόπουλος
(1905-1975)
Σύνθεση - Image
1962
Λάδι σε χάρντμπορντ
125 x160 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3802



Γιάννης Σπυρόπουλος
(1912-1990)
Ό,τι απέμεινε, [1973]
Λάδι σε μουσαμά
65 x 54 εκ. Δωρεά
Υπουργείου Πολιτισμού
αρ. έργου 4385



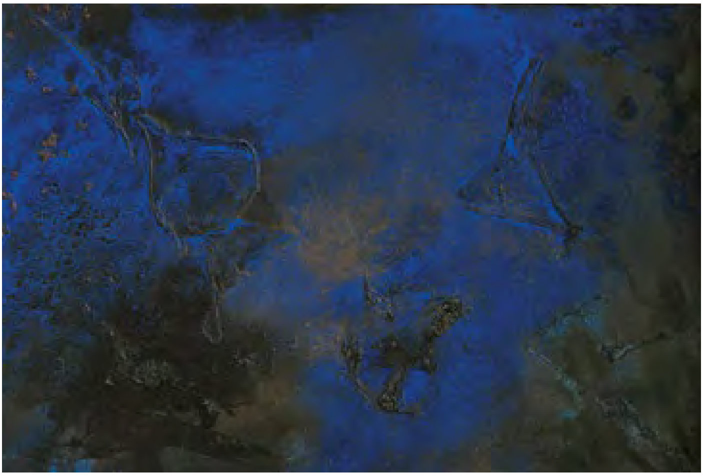
Γιάννης Σπυρόπουλος
(1912-1990)
Phaos C, [1966]
Μικτή τεχνική σε μουσαμά
128 x 96,5 εκ.
αρ. έργου 7071



Γιάννης Σπυρόπουλος
(1912-1990)
Τρίπτυχο Ε', [1969]
Μικτή τεχνική σε μουσαμά
162 x 270 εκ.
Δωρεά Ζ. Σπυροπούλου
αρ. έργου 8474

άριθμοι ζωγράφοι της ελληνικής διασποράς, που έδρασαν και επέδρασαν στα μεγάλα κέντρα, όπως ο Θεόδωρος Στάμος (1922-1997), ένας από τους πρωταγωνιστές του αμερικανικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Η επικράτηση της ανεικονικής τέχνης διεθνώς γύρω στο '60, λίγο πριν από την επιστροφή στην καταναλωτική πραγματικότητα με την Ποπ-Αρτ, θα συμπαρασύρει προσωρινά πολλούς νέους ζωγράφους σε αφαιρετικούς πειραματισμούς: Δημοσθένης Κοκκινίδης (1929), Δημήτρης Μυταράς (1934), Χρίστος Καράς (1930), Μάκης Θεοφυλακτόπουλος (1939) κ.ά.

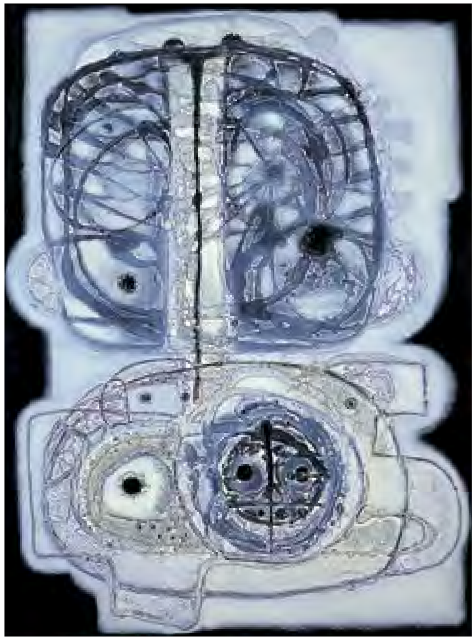
Είναι θεμιτό να αναρωτηθούμε αν τελικά αυτή η στροφή προς την αφαίρεση στη μετεμφυλιακή Ελλάδα του '50 αντιπροσώπευε μιαν ετεροχρονισμένη αναφορά στην αφαίρεση των αρχών του αιώνα ή ένα συγχρονισμό με το νέο κύμα ανεικονικής τέχνης που εκδηλώνεται τον ίδιο καιρό στη Γαλλία (Λυρική Αφαίρεση) και στις Η.Π.Α. (Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, ζωγραφική της χειρονομίας ή της δράσης). Νομίζω ότι πρόκειται για το δεύτερο. Οι συνθήκες είχαν ωριμάσει στην Ελλάδα για μια ρήξη τόσο με τα συντηρητικά κατάλοιπα της διδασκαλίας στη Σχολή Καλών Τεχνών όσο και με τους μεσοπολεμικούς πατέρες της γενιάς του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού. Η πρώτη γενιά των αφηρημένων ζωγράφων δεν ταυτίζεται ωστόσο με τους θορυβώδεις αμφισβητίες, που θα οδηγήσουν λίγο αργότερα την έρευνά τους στον χώρο της ριζοσπαστικής πρωτοπορίας. Ότι πρόκειται για συγχρονισμό με ό,τι συμβαίνει στην Ευρώπη και την Αμερική τον ίδιο καιρό επιβεβαιώνεται και από τη γενικότερη τάση των αφαιρετικών ρευμάτων στην Ελλάδα, που είναι εξπρεσιονιστική και χειρονομιακή, όπως ακριβώς και τα σύγχρονα ευρωπαϊκά και κυρίως αμερικανικά πρότυπα. Ο Γιάννης Σπυρόπουλος οδηγεί την έρευνά του σε κορυφαία προσωπικά επιτεύγματα: μια πλούσια και περίτεχνη ποιητική, με κολάζ, επικαλύψεις και αναδύσεις και ένας ιδιότυπος χειρισμός του φωτός, δημιουργούν έναν κόσμο πνευματικό και μυστηριώδη σαν τελεστήριο ιερών δρωμένων, που υποβάλλει τη σιωπή και την περισυλλογή. Η ζωγραφική του Σπυρόπουλου αποτελεί μια πρωτότυπη συνεισφορά της Ελλάδας στην ιστορία της αφηρημένης τέχνης διεθνώς.



Χρήστος Λεφάκης
(1906-1969)
Ζωγραφική, 1963
Μικτή τεχνική σε μουσαμά,
131 x 195 εκ.
Δωρεά Υπουργείου
Παιδείας αρ. έργου 3582



Θεόδωρος Στάμος
(1922-1997)
Αντικείμενο συζήτησης, 1963
Λάδι σε μουσαμά
133 x 142 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4772



Γιάννης Μαλτέζος
(1915-1987)
Χωρίς τίτλο, 1964
Μικτή τεχνική σε μουσαμά
130 x 97 εκ.
Δωρεά Ελ. Μαλτέζου



Γιώργος Βακαλό
(1902-1991)
Κορμός λεύκας, 1960
Λάδι σε μουσαμά
100 x 81 εκ.
Δωρεά Ελ. Βακαλό
αρ. έργου 8976





Νίκος Σαχίνης
(1924-1989)
Ζωγραφική, 1964
Μικτή τεχνική σε μουσαμά
122 x 75 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας,
αρ. έργου 3819

Χρύσα Ρωμανού
(1931-2006)
Καλοκαιρινό, 1960
Λάδι σε μουσαμά
120 x 50 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας,
αρ. έργου 3822

Κοσμάς Ξενάκης
(1925-1984)
Σύνθεση, πριν το 1966
Λάδι σε μουσαμά
119 x 119 εκ. Δωρεά
Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3564



Βλάσης Κανιάρης
(1928-2011)
Σύνθεση, 1958
Λάδι σε μουσαμά
116 x 105 εκ.
αρ. έργου 3879



Νίκος Κεσσανλής
(1930-2004)
Σύνθεση, 1962
Λάδι σε μουσαμά
54,5 x 33 εκ.
αρ. έργου 3971



Από την επιφάνεια στο χώρο

ΑΛΕΞΗΣ ΑΚΡΙΘΑΚΗΣ

ΔΑΝΙΗΛ (ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ)

ΒΛΑΣΗΣ ΚΑΝΙΑΡΗΣ

ΝΙΚΟΣ ΚΕΣΣΑΝΛΗΣ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΝΤΟΣ

ΣΤΑΘΗΣ ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ

ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ

ΙΑΣΩΝ ΜΟΛΦΕΣΗΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΝΙΑΡΑΣ

ΠΑΥΛΟΣ (ΔΙΟΝΥΣΟΠΟΥΛΟΣ)

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΡΔΙΚΙΔΗΣ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΚΥΛΑΚΟΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΚΛΗΣ

ΧΡΥΣΑ (ΒΑΡΔΕΑ)

Η μοντέρνα τέχνη ολοκλήρωσε την εξάρθρωση της θεσμικής γλώσσας της ζωγραφικής όταν κατάφερε να καταργήσει το κάδρο, το πλαίσιο. Το πλαίσιο αντιπροσώπευε το σύνορο ανάμεσα στον φανταστικό και τον πραγματικό κόσμο. Το πλαίσιο μετέβαλλε τη ζωγραφική σε ανοιχτό παράθυρο, όπως την όρισε ο Αλμπέρτι (L.B. Alberti, 1404-1472) και την εξίσωνε με το κουτί της ιταλικής σκηνής θεάτρου. Με τη βοήθεια της προοπτικής, ο μαγικός χώρος που οριζόταν από το κάδρο γινόταν όχημα φυγής προς τον κόσμο της ψευδαίσθησης. Η κατάργηση της προοπτικής οδήγησε τη ζωγραφική επιφάνεια στην αυτοσημία της. Δεν ήταν πια τίποτε άλλο από μια επιφάνεια καλυμμένη με χρώματα σύμφωνα με κάποιες αρχές, αν δεχτούμε τον ορισμό του Μωρίς Ντενί (Maurice Denis, 1870-1943).

Το τελευταίο οχυρό της παραδοσιακής τέχνης, το κάδρο, έμελλε να πέσει όταν η ίδια πραγματικότητα με την υλική, την οντολογική της υπόσταση εισέβαλε μέσα στο πλαίσιο, παραβιάζοντας και αφανίζοντας τα τελευταία απομεινάρια του εξιδανικευμένου χώρου της τέχνης. Το αποφασιστικό τούτο άλμα συντελέστηκε το φθινόπωρο του 1912, όταν οι πρωταγωνιστές της κυβιστικής έρευνας Πικάσσο (P. Picasso, 1881-1973) και Μπρακ (G. Braque, 1882-1963) προχώρησαν από τα κολλάζ (τα κολλημένα χαρτιά) στα ασαμπλάζ (στις συναρμογές), χρησιμοποιώντας διάφορα υλικά και τυχαία αντικείμενα. Ακολούθησαν τα τολμηρά ανάγλυφα για γωνίες του Τάτλιν (V. Tatlin, 1885-1953), γύρω στο 1915 στη Ρωσία. Τον ίδιο περίπου καιρό ο παραδοσιακός κύβος της ιταλικής σκηνής εκρήγνυται για ν' αφήσει τη θεατρική δράση να ξεχυθεί στον χώρο.

Οι εξελίξεις αυτές είχαν βαρυσήμαντες συνέπειες για την ίδια την υπόσταση της ζωγραφικής, την ποιητική της, το νόημα και τη σχέση της με τον δέκτη. Η κατάργηση του κάδρου και η εισβολή στον χώρο σήμαινε αυτόματα και την υπέρβαση των παραδοσιακών ορίων ανάμεσα στις κατηγορίες των τεχνών (ζωγραφική, γλυπτική). Η ποιητική του έργου δεν στηριζόταν πλέον στους παραδοσιακούς κανόνες αλλά σε διαδικασίες κατασκευής και το έργο τέχνης ισοδυναμούσε με αντικείμενο, που διεκδικούσε μια θέση μέσα στο χώρο της ίδιας της ζωής. Συχνά ο καλλιτέχνης φιλοτεχνούσε το έργο του ως δράση ενώπιον του κοινού, προκαλώντας τη συμμετοχή του στο δημιουργικό γίγνεσθαι. Τα ντανταϊστικά



Νίκος Κεσσανλής
(1930-2004)
Πορτρέτο Βλάση Κανιάρη, 1965
Φωτογραφία σε ευαισθητοποιημένο πανί
115X115 εκ.
αρ. έργου 5898

Νίκος Κεσσανλής
(1930-2004)
Προσωπογραφία Ντίνου Γεωργούδη, [1976]
Μικτή τεχνική σε μουσαμά
200 x 199 εκ.
αρ. έργου 5667



έτοιμα αντικείμενα (ready mades) του Μαρσέλ Ντυσάν (M. Duchamp, 1887-1968) και οι συναρμογές του Κουρτ Σβίττερς (K. Schwitters, 1887-1948) οδηγούν αυτή την πορεία στις ακραίες συνέπειές της: το κέντρο βάρους μετατίθεται τώρα από το αντικείμενο στον καλλιτέχνη και στην ίδια τη δημιουργική πράξη, που συχνά παίρνει τον χαρακτήρα ανατροπής και διαμαρτυρίας. Όλες αυτές οι τολμηρές έρευνες είχαν ολοκληρωθεί μέσα στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα μας.

Είναι εύλογη η απορία αν οι ανάλογες τάσεις που παρατηρούνται στην Αμερική και στην Ευρώπη τη δεκαετία του ’60 δεν είναι παρά μια υποτροπή των τολμηρών αναζητήσεων της μαχόμενης πρωτοπορίας των αρχών του αιώνα. Παρά τη μαγγανεία που άσκησαν τα νταντaϊστικά πρότυπα και οι μεγάλοι μύστες της πρωτοπορίας, όπως ο Ντυσάν στους νεότερους καλλιτέχνες, η νέα καλλιτεχνική έρευνα αναπτύχθηκε κάτω από τους οιωνούς μιας νέας κοινωνικής πραγματικότητας, που καθόρισε τόσο τα εκφραστικά της μέσα όσο και τους κώδικές της: την πρώτη μεταπολεμική έκρηξη της καταναλωτικής αγοράς. Οι Αμερικανοί καλλιτέχνες της Ποπ-Αρτ θα χρησιμοποιήσουν ειρωνικά, ανατρεπτικά τους ίδιους τους κώδικες της διαφήμισης, ενώ οι Ευρωπαίοι συνάδελφοί τους θα οικειοποιηθούν τα απορρίμματα της καταναλωτικής πλησμονής για να δημιουργήσουν έργα όπου η αισθητική μέριμνα συνυπάρχει με το κοινωνικό σχόλιο.

Ποια είναι η θέση των δημιουργών που επιχειρούν μιαν ομαδική έξοδο από τη μετεμφυλιακή και ασφυκτική Ελλάδα για να συμμετάσχουν ενεργά στα δρώμενα των μεγάλων καλλιτεχνικών κέντρων της Ευρώπης και της Αμερικής; Τρεις Έλληνες καλλιτέχνες εκθέτουν το 1964 στο θέατρο La Fenice της Βενετίας, στο περιθώριο της Μπιεννάλε, ένα σύνολο από έργα με τίτλο "Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική". Είναι ο Δανιήλ Παναγόπουλος (1924-2008) ο Βλάσης Κανιάρης (1928-2011) και ο Νίκος Κεσσανλής (1930-2004). Με έργα που αναπτύσσονται στον χώρο, με χειρονομίες που οικειοποιούνται τον χώρο, με δραστικές επεμβάσεις στην ύλη διεκδικούν και κερδίζουν μια θέση ρηξικέλευθης πρωτοτυπίας και όχι απλού συγχρονισμού με τις ευρωπαϊκές αναζητήσεις της πρωτοπορίας. Με αφετηρία την Άμορφη Τέχνη (Informel), όπου εγγράφεται η έκθεση της Βενετίας, οι τρεις νέοι Έλληνες ζωγράφοι θα προσχωρήσουν αμέσως μετά

Βλάσης Κανιάρης
(1928-2011)
Τοπίο, [1970]
Μικτή τεχνική
207 x 99 x 13 εκ.
αρ. έργου 8865

Κώστας Τσόκλης
(1930)
Είμαστε όλοι υπεύθυνοι, 1972
Κολάζ και μολύβι
132 x 102 εκ.
αρ. έργου 5634





Κώστας Τσόκλης
(1930)
Θαλασσινό τοπίο, 1979
Λάδι σε μουσαμά
60,5 x 80,5 εκ.
αρ. έργου 5897



στο κίνημα του Νέου Ρεαλισμού (Nouveau Réalisme), παρισινή εκδοχή της αμερικάνικης Ποπ-Αρτ (Pop-Art). Ο Δανιήλ, με τα κιβώτια και τις λινάτσες του, με ελάχιστες σημαίνουσες επεμβάσεις σε απλά βιομηχανικά υλικά, θα δημιουργήσει ευαίσθητα έργα πλούσια σε νοήματα. Ο Νίκος θα επινοήσει την Mec-Art (Μηχανική Τέχνη), αποτυπώνοντας με φωτοχημικό τρόπο, τις σκιές "του πλατωνικού σπηλαίου" πάνω στην επιφάνεια του καμβά. Ο Κανιάρης θα σκηνοθετήσει το δικό του θέατρο του παραλόγου, χρησιμοποιώντας τους κώδικες επικοινωνίας που γεφυρώνουν γλώσσα και πραγματικότητα στον σύγχρονο κόσμο. Ως πρώτη ύλη θα επιλέξει απλά βιομηχανικά υλικά: δικτυωτό πλέγμα, γύψο, φθαρμένα ρούχα που ντύνουν τα ανδρείκελά του.

Στο Παρίσι, μέσα στο πλαίσιο του Νέου Ρεαλισμού θα αναπτύξει το δικό του ύφος ο Παύλος (Διονυσόπουλος, 1930). Με λωρίδες από κομμένες αφίσες θα δημιουργήσει νέες εικόνες και αντικείμενα όπου πνέει ένας ρομαντικός άνεμος ποίησης και νοσταλγίας. Μέσα από το ίδιο κλίμα αναδύθηκαν οι παλίμψηστες εικόνες της Χρύσας Ρωμανού (1931-2006). Ο Κώστας Τσόκλης (1930) θα ακολουθήσει ανάλογη διαδρομή από τη Ρώμη στο Παρίσι. Οι πιο προσωπικές αναζητήσεις του εστιάζονται στο οντολογικό πρόβλημα της δημιουργίας. Η σχέση ψευδαίσθησης και πραγματικότητας, ο μετεωρισμός ανάμεσα στους δυο κόσμους, ο στοχασμός πάνω στη δημιουργία και την καταστροφή της εικόνας, η ενεργή συμμετοχή του θεατή στη δόμηση και την αποδόμηση του έργου είναι μερικά από τα προβλήματα που διερευνά με τρόπο αισθητικό, ποιητικό και ευαίσθητο. Ο Δημήτρης Κοντός (1931-1996) πλουτίζει την ελληνική πρωτοπορία με τις χειρονομιακές γραφές του, τις βίβλους του και τα αναθήματά του, που θα τα ξαναβρούμε με άλλη μορφή στον Βασίλη Σκυλάκο (1930-2000). Ο Αλέξης Ακριθάκης (1939-1994) δημιουργεί μια πυκνή σημειολογία λαβυρίνθων, όπου η ερημία των συνωστισμών των σύγχρονων μεγαλουπόλεων ξορκίζεται με χαρούμενα χρώματα. Τα τόξα υποδηλώνουν πορείες διεξόδου. Οι συναρμογές του, οι βαλίτσες του, υποβάλλουν ποιητικές και λυρικές φυγές από έναν κόσμο που τον καταπίεζε τόσο ώστε να τον οδηγήσει τελικά στην αυτοκαταστροφή και στον πρόωρο θάνατο. Οι έρευνες στο χώρο του Ιάσονα Μολφέση (1925-2009), οι επεμβάσεις και οι δράσεις του Στάθη Λογοθέτη (1925-1997), όπου πρωταγωνιστούσε ο ίδιος, οι ποιητικές εικόνες που δημιουργεί ο





Δανιήλ (Παναγόπουλος)
(1924-2008)
Κομμένη Λινάτσα
1973
Ακρυλικό σε λινάτσα
122 x 95 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9723

Δημήτρης Περδικίδης
(1922-1989)
Τρίπτυχο ανάγλυφο
Πλαστικό σε ξύλο
91 x 144 εκ.
αρ. έργου 7499



Βασίλης Σκυλάκος
(1930-2000)
Χωρίς τίτλο, 1981
Μικτή τεχνική, 138 x 55 εκ.,
αρ. έργου 5762



Στέλιος Μαυρομάτης
(1930)
Τρένο, 1973
Μικτή τεχνική
85 x 70 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Πολιτισμού
αρ. έργου 4347

Κώστας Πανιάρας (1934), επεμβαίνοντας πλαστικά και χρωματικά σε διάφορα υλικά, προτείνουν άλλες εκδοχές της πολύτροπης ελληνικής πρωτοπορίας.

Η Χρύσα (1933) κατάφερε να επιβληθεί στη δύσκολη αμερικανική αγορά τέχνης στο πλαίσιο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ξεκινώντας από τις επιγραφές και τις διαφημίσεις των εμπορικών δρόμων των σύγχρονων μεγαλουπόλεων, η Χρύσα δημιουργεί τον δικό της φωτεινό γραφισμό, που συνδυάζει τη δυναμική χειρονομία του γλύπτη με την ευαίσθητη γραφή ενός ζωγράφου της Άπω Ανατολής. Είναι κρίμα που στις συλλογές μας δεν περιλαμβάνονται έργα σημαντικών καλλιτεχνών της διασποράς όπως του Λουκά Σαμαρά (1936) και του Γιάννη Κουνέλλη (1936). Ελπίζω να μπορέσουμε να θεραπεύσουμε αυτό το κενό. Το συμπέρασμα που συνάγεται από τη σύντομη αυτή επισκόπηση είναι ότι στις δεκαετίες του ’60 και ’70 η ελληνική τέχνη όχι μόνο κατάφερε να συντονιστεί απόλυτα με τα διεθνή πρωτοποριακά ρεύματα, αλλά τα πλούτισε με πρωτότυπες ερευνητικές προτάσεις.



Χρύσα (Βαρδέα)
(1933)
Multiple 8/12
πριν το 1980
Νέον και πλεξιγκλάς,
48 x 38 εκ.
αρ. έργου 6175





Παύλος
(Διονυσόπουλος)
(1930)
Παλτό και καπέλο
π. 1979
Χαρτί αφίσας
125 x 32 εκ.
αρ. έργου 6379

Παύλος
(Διονυσόπουλος)
(1930)
Γραβάτες
1967-1974
Χαρτί αφίσας
120 x 70 εκ.
αρ. έργου 5635



Δημήτρης Κοντός
(1931-1996)
Πόδια από τη σειρά
Λατρευτικά
Μικτή τεχνική
121 x 75 εκ.
αρ. έργου 5197



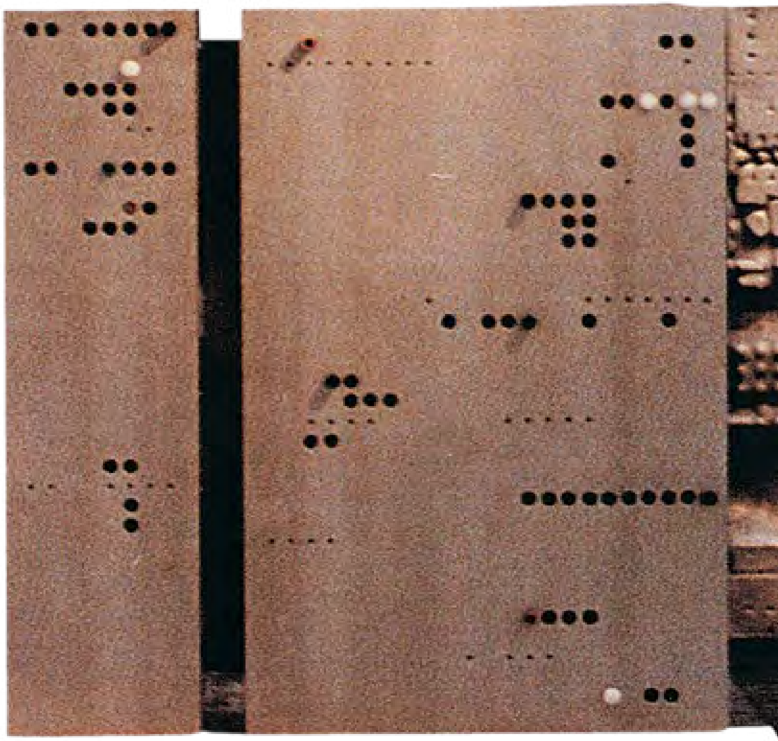
Αλέξης Ακριθάκης
(1939-1994)
Σιωπή του μετάλλου,
π. 1976-1977
Ξύλο και μέταλλο
79 x 113 εκ.
αρ. έργου 5519



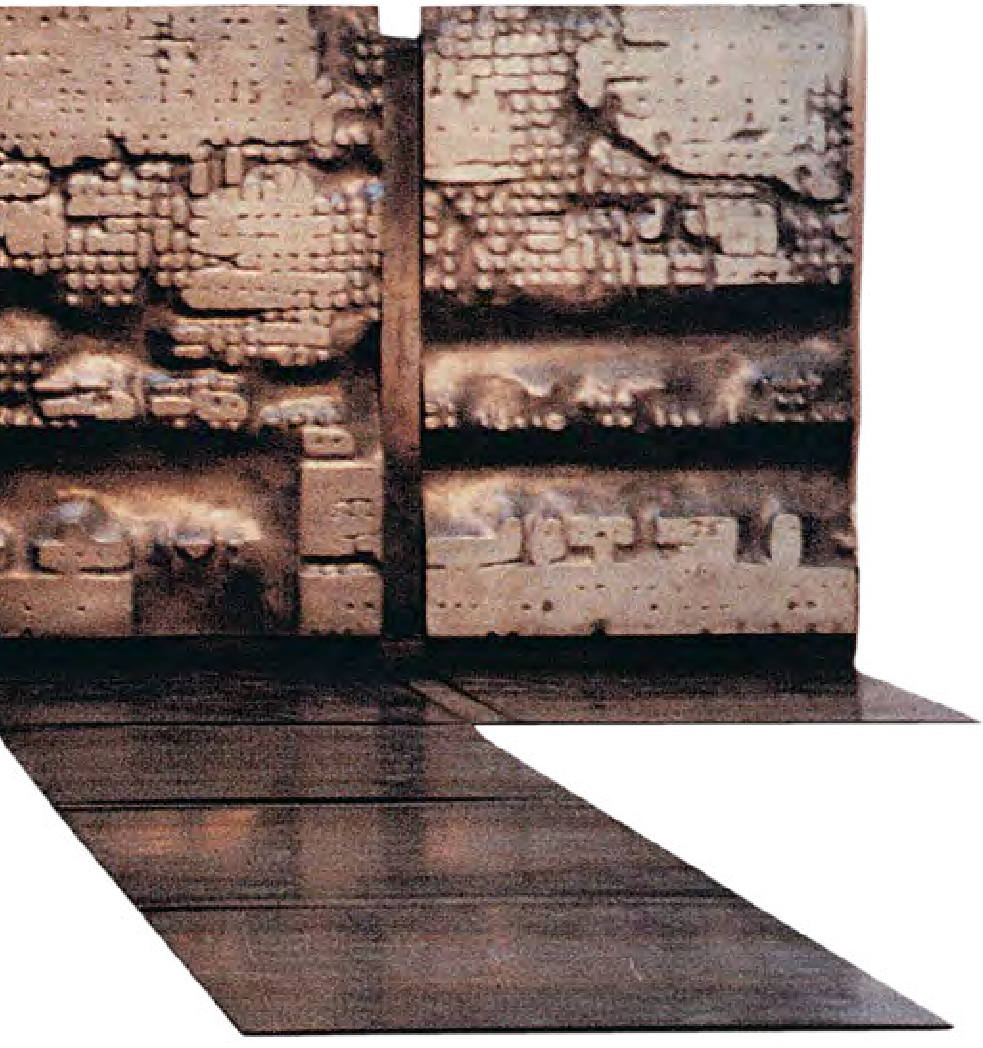
Κώστας Πανιάρας (1934)
Από τη σειρά
Μέρα και νύχτα, 1983
Βινύλ σε μουσαμά
200 x 100 εκ.
αρ. έργου 6878



Στάθης Λογοθέτης
(1925-1997)
Έργο 165, π. 1975
Ακρυλικό σε μουσαμά
200 x 100 εκ.
αρ. έργου 5128



Ιάσων Μολφέσης (1925-2009)
Από το έργο
Σιδερένιος διάδρομος, 1986
Σφυρήλατο μολύβι, πολυεστέρας και σίδερο,
110 x 140 εκ. το καθένα
αρ. έργου 9033/α-δ



Τέχνη και τεχνολογία

ΝΙΚΗ ΚΑΝΑΓΚΙΝΗ

ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΤΖΟΥΡΑΚΗΣ

ΜΠΙΑ ΝΤΑΒΟΥ

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΞΑΓΟΡΑΚΗΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΞΕΝΑΚΗΣ

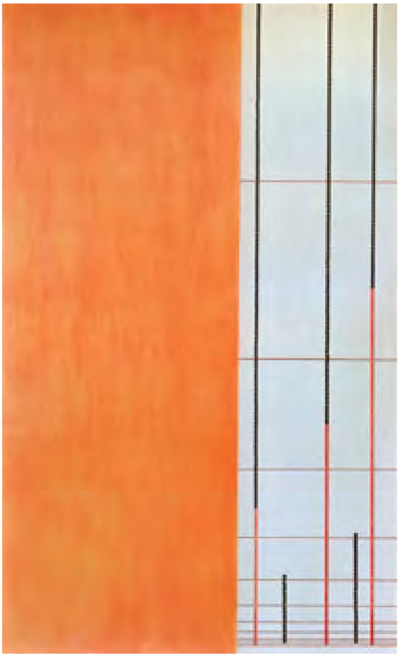
ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΟΥΓΙΑΣ

Η σχέση ανάμεσα στην επιστήμη και την τέχνη είναι πολύ παλιά. Η προοπτική, όργανο σύνταξης του ζωγραφικού χώρου και όχημα φυγής στην ουτοπία της ψευδαισθησιακής εικόνας, στηρίχτηκε στην ευκλείδεια γεωμετρία. Οι αναλογίες ήταν μια μορφή εφηρμοσμένων μαθηματικών στην τέχνη. Η πρωτοπορία ήταν ιδεολογικά προετοιμασμένη να ιδρύσει και να διατηρήσει προνομιακές σχέσεις με την επιστήμη και την τεχνολογία, καθώς πίστευε και υμνούσε την πρόοδο.

Η φουτουριστική εικόνα εμπνέεται από την ανάλυση της κίνησης όπως την αποτύπωσε η χρονοφωτογραφία. Η τεχνολογία θα αποτελέσει την αφετηρία της καλλιτεχνικής έρευνας στο ρωσικό κίνημα του Κονστρουκτιβισμού. Ο Κονστρουκτιβισμός τοποθετεί τον καλλιτέχνη στην καρδιά της νέας κοινωνίας, που εξαρτά την πρόοδό της από την τεχνολογία και τη βιομηχανία. Η καλλιτεχνική έρευνα όφειλε να είναι λειτουργική και επαναστατική. Οι μορφές στον Κονστρουκτιβισμό "κατασκευάζονται" σύμφωνα με συγκεκριμένο σχέδιο, με τη βοήθεια της τεχνολογίας, που τους εξασφαλίζει ακρίβεια και τελειότητα. Συχνά στα έργα των κονστρουκτιβιστών εισάγεται και η διάσταση του χρόνου με την κίνηση.

Το *Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς* (1919) του Τάτλιν (V. Tatline, 1885-1953), αρχέτυπο έργο του Κονστρουκτιβισμού, παρέμεινε θρυλικό. Όχι μόνο γιατί αξιοποιούσε τις τεχνολογικές δυνατότητες της εποχής του, αλλά και γιατί προφήτευε την τεχνολογία του μέλλοντος. Τελικά ταυτίστηκε με το ουτοπικό σύμβολο της ματαιωμένης επανάστασης, καθώς δεν μπόρεσε να πραγματοποιηθεί στη μνημειακή μορφή που το είχε συλλάβει ο καλλιτέχνης: ως μια τεράστια κινητική γλυπτική και αρχιτεκτονική μορφή, που θα χρησίμευε ως έδρα της επαναστατικής κυβέρνησης και πύργος πληροφοριών. Οι αδελφοί Πέβσνερ (A. Pevsner, 1886-1962) και Γκάμπο (N. Gabo, 1890-1977) αξιοποίησαν τις μαθηματικές καμπύλες, τις παραβολοειδείς και υπερβολοειδείς επιφάνειες, για να δημιουργήσουν φόρμες γεμάτες κίνηση, ρυθμό και δυναμισμό.

Οι έρευνες αυτές θα βρουν ένα εύκρατο κλίμα στο Μπάουχάουζ (Bauhaus, 1919-1933). Όταν αργότερα, το 1933, η ξακουστή σχολή θα κλείσει από τους Ναζί, οι σχετικές αναζητήσεις θα μεταναστεύσουν μαζί της στις Ηνωμένες Πολιτείες. Σήμερα, Μέκκα αυτών των ερευνών θεωρείται το MIT, το Τεχνολογικό Ινστιτούτο



Μπία Ντάβου
(1932-1996)
Δυαδική αντίθεση
1978
Ακρυλικό σε μουσαμά
204 x 125 εκ.
αρ. έργου 5622



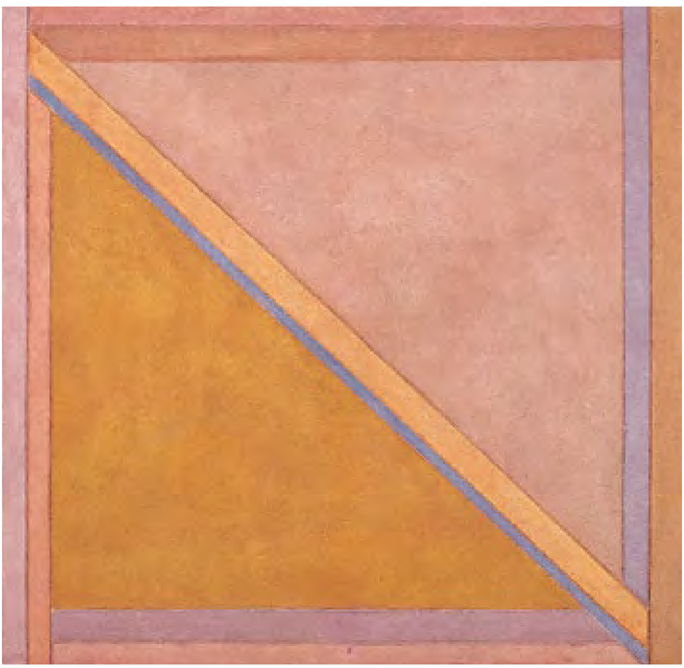
Παντελής Ξαγοράρης
(1929-2000)
Από τη σειρά
Μετασχηματισμοί
[1984]
Σχέδιο υπολογιστή
115,5 x 80,5 εκ.
αρ. έργου 7059



Κωνσταντίνος Ξενάκης
(1931)
Εντολές HHB, 1991
Ακρυλικό σε μουσαμά
100 x 81 εκ.
αρ. έργου 9030

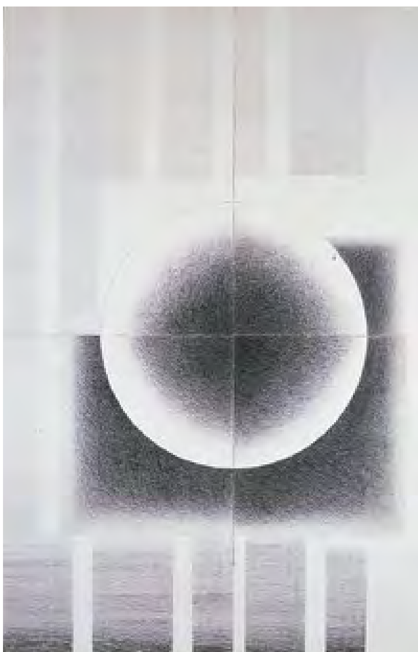
της Μασαχουσέτης, απ΄ όπου έχουν περάσει και μερικοί Έλληνες καλλιτέχνες.

Τεχνολογία και μαθηματικά καθοδήγησαν τις πλαστικές αναζητήσεις ευάριθμων Ελλήνων ζωγράφων όπως ο Παντελής Ξαγοράρης (1929-2000), η Μπία Ντάβου (1932-1996), ο Κωνσταντίνος Ξενάκης (1931). Γεωμετρικά στοιχεία, συνδυασμένα με παραστατικά σήματα, ανιχνεύονται στο έργο του Γιώργου Τούγια (1922-1994). Η Νίκη Καναγκίνη (1933-2008) προσεγγίζει συχνά την Τέχνη του Ελάχιστου (Minimal Art) με τις ευαίσθητες γραφές της. Ο Μιχάλης Κατζουράκης (1933) εκφράζεται επίσης με μια μινιμαλιστική γεωμετρική γλώσσα, όπου πρωταγωνιστεί η απτική αίσθηση της πλούσιας υφής των υλικών που επιλέγει.



Μιχάλης Κατζουράκης
(1933)
Β 36, 1978
Μικτή τεχνική
130 x 130 εκ.
αρ. έργου 7064





Γιώργος Τούγιας
(1922-1994)
Η πόλη, 1970
Πλαστικό σε μουσαμά
130 x 195 εκ.
αρ. έργου 5125

Νίκη Καναγκίνη
(1933-2008)
Εφημερίδα, 1975
Μολύβι σε χαρτί
200 x 140 εκ.,
αρ. έργου 5284

Παραστατική ζωγραφική
Έκφραση, χειρονομία, ύλη, υφή

ΝΤΙΚΟΣ ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ

ΗΛΙΑΣ ΔΕΚΟΥΛΑΚΟΣ

ΜΑΚΗΣ ΘΕΟΦΥΛΑΚΤΟ-ΠΟΥΛΟΣ

ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΙΓΙΑΝΝΗΣ

ΟΡΕΣΤΗΣ ΚΑΝΕΛΗΣ

ΧΡΙΣΤΟΣ ΚΑΡΑΣ

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΚΟΚΚΙΝΙΔΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΥΡΟΪΔΗΣ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΤΑΡΑΣ

ΠΑΡΙΣ ΠΡΕΚΑΣ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΕΤΣΗΣ

ΘΑΝΟΣ ΤΣΙΓΚΟΣ

ΤΖΩΝ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ

Στην Ελλάδα η μορφική κλίση της Μεσογείου επιβεβαιώνεται αδιάκοπα. Οι αφαιρετικές και ανεικονικές τάσεις αποτελούν σύντομα διαλείμματα. Η εικόνα επανέρχεται δριμύτερη, μετά από την εφήμερη έκλειψη της δεκαετίας του ’60, εμπλουτισμένη με την εμπειρία των αφαιρετικών αναζητήσεων. Τα παραστατικά ιδιώματα καλύπτουν όλη την εκφραστική κλίμακα. Ο Εξπρεσιονισμός δεν φτάνει σχεδόν ποτέ σε βίαιες εκφραστικές παραμορφώσεις, με εξαίρεση ίσως τον Τζων Χριστοφόρου (1921), που πλάθει με αδρές πινελιές μια ανθρώπινη μάσκα απειλητική και απειλούμενη. Ο Γιώργος Μαυροΐδης (1913-2003) χτίζει τις φιγούρες του με χρωματικά επίπεδα και μεγάλες αποφασιστικές χειρονομίες. Στην πρώτη περίοδο της δημιουργίας του ο Παναγιώτης Τέτσης (1925), ιδιαίτερα στα *Χασάπικα*, προσεγγίζει τον Εξπρεσιονισμό με τη δύναμη του χρώματος. Υπάρχει όμως πάντα η μέριμνα της δομής, που θα κυριαρχήσει τελικά στα ώριμα έργα του. Έναν ήπιο λυρικό Εξπρεσιονισμό εκφράζει το έργο του Ορέστη Κανέλλη (1910-1979) και της Εύας Μπουλγουρά (1917-2000).

Οι ζωγράφοι Δημοσθένης Κοκκινίδης (1929), Χρίστος Καράς (1930), Δημήτρης Μυταράς (1934), Μάκης Θεοφυλακτόπουλος (1939), που διαμορφώνονται μέσα στη δεκαετία του ’60, διατηρούν θαμμένη κάτω από αφαιρετικά σχήματα την εικόνα, που παραμένει πάντα αναγνώσιμη. Το ίδιο συμβαίνει και στη ζωγραφική του Άλκη Πιερράκου (1920), που μετεωρίζεται ανάμεσα στην περιπέτεια της ύλης και στην ανάδυση της μορφής.

Ο Θάνος Τσίγκος (1914-1965), ο Ντίκος Βυζάντιος (1924) και ο Μανώλης Καλλιγιάννης (1923-2010), που βρίσκονται στο Παρίσι τον καιρό της Άμορφης Τέχνης (Art Informel) και της Λυρικής Αφαίρεσης, θα πλουτίσουν αυτά τα ρεύματα με προσωπικές αναζητήσεις, χωρίς να απαρνηθούν την εικόνα. Μ’ έναν χειρονομιακό Εξπρεσιονισμό θα χαράξει την τραχιά εικόνα της αγαπημένης του Μάνης στην παχύρρευστη ύλη του χρώματος ο πρόωρα χαμένος Ηλίας Δεκουλάκος (1929-1998), ένας καλλιτέχνης που είχε εκφράσει τη διαμαρτυρία του κατά της δικτατορίας με το ύφος του Υπερρεαλισμού (Hyperrealism).



Γιώργος Μαυροΐδης
(1913-2003)
Γυμνό, 1964
Λάδι σε μουσαμά
116 x 73 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3352

Ορέστης Κανέλλης
(1910-1979)
Παρουσία
π. 1961-1963
Λάδι σε μουσαμά
75 x 97 εκ.
αρ. έργου 3077





Τζων Χριστοφόρου
(1921)
Τραυματισμένος άντρας, 1994
Λάδι σε μουσαμά,
116 x 146 εκ.
αρ. έργου 9028



Θάνος Τσίγκος
(1914-1965)
Καράβια, 1956
Λάδι σε μουσαμά
73 x 91,5 εκ.
αρ. έργου 8643



Παναγιώτης Τέτσης
(1925)
Χασάπικο, 1955-1956
Λάδι σε μουσαμά, 162 x 207 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9927

Χρίστος Καράς
(1930)
Έξοδος, 1964
Λάδι σε μουσαμά
128 x 160 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3346



Δημήτρης Μυταράς
(1934)
Καθρέφτης με μωβ
1964
Ακρυλικό σε μουσαμά
173 x 258 εκ.
αρ. έργου 3219





Μάκης
Θεοφυλακτόπουλος
(1939)
Σύνθεση, [1966]
Λάδι σε μουσαμά
78 x 86 εκ.
αρ. έργου 5195



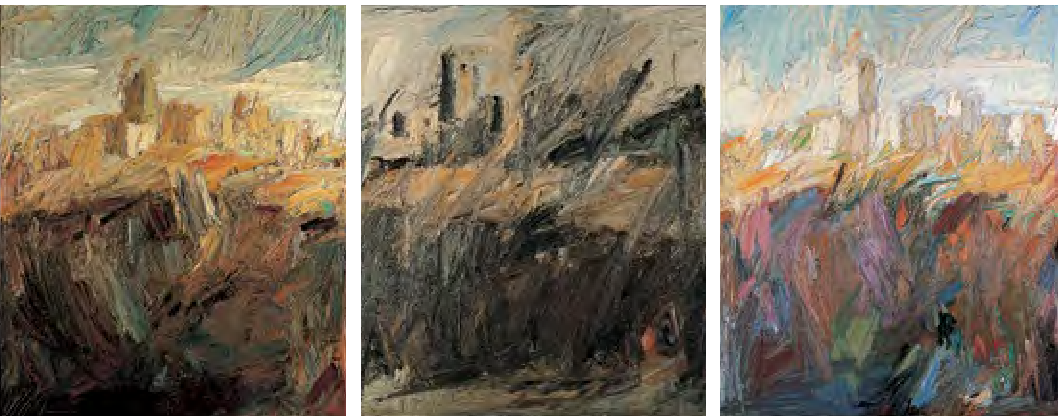
Δημοσθένης Κοκκινίδης
(1929)
Αντίθεση, [1980]
Ακρυλικό σε μουσαμά
200 x 200 εκ.
Δωρεά Ιδρύματος
Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου
αρ. έργου 6364



Μανώλης Καλλιγιάννης
(1923-2010)
Κυπαρίσσι, [1971]
Λάδι σε μουσαμά
249 x 114,5 εκ.
Δωρεά Υπουργείου
Πολιτισμού και Επιστημών
αρ. έργου 4137



Ντίκος Βυζάντιος
(1924)
Ζωγραφική, π. 1972
Λάδι σε μουσαμά
130 x 162 εκ.
αρ. έργου 7066



Ηλίας Δεκουλάκος
(1929-1998)
Μάνη - Πάλιρος.
Ένα καλοκαίρι
(τρίπτυχο), 1986-1991
Λάδι σε μουσαμά
170 x 450 εκ.
αρ. έργου 8635/1-3

Η ζωγραφική του Παναγιώτη Τέτση (1925) διατήρησε πάντα σταθερούς και αδιάρρηκτους δεσμούς με την αίσθηση. Το βλέμμα του ασκήθηκε να διαβάζει το φως και να το μεταφράζει σε καθαρές δυνάμεις χρώματος. Και καθώς η φυσική κλίση της τέχνης του παραμένει το τοπίο, ο Τέτσης αναδείχτηκε σ' έναν από τους λίγους και αξιότερους προσωπογράφους της ελληνικής υπαίθρου. Κατάφερε μάλιστα το ακατόρθωτο, διαψεύδοντας μια παράδοση δύο αιώνων: να δημιουργήσει μια ζωγραφική υπαίθρου αληθινά χρωματική, με δυνατές αρμονίες, που μεταφράζουν πολύ πειστικά τη φύση του ελληνικού φωτός. Ο Τέτσης, στα ώριμα έργα του, χτίζει κυριολεκτικά με το χρώμα. Μεταφράζει το φως και τη σκιά σε υπολογισμένες μονάδες καθαρού και λαμπερού χρώματος, και οικοδομεί ένα σύμπαν αίθριο και φωτεινό, όπου βηματίζει ο ήλιος ρυθμίζοντας ώρες και εποχές. Η ζωγραφική του Τέτση δεν αγνόησε ωστόσο τις κατακτήσεις της Αφαίρεσης. Κάθε τμήμα του πίνακά του διαβάζεται ως καθαρή ζωγραφική και ως μέρος του αινίγματος της εικόνας.

Ανάλογες έρευνες αναγνωρίζουμε στη ζωγραφική του Μανώλη Καλλιγιάννη (1923-2010), όπου τα αφαιρετικά τοπία δομούνται με μονάδες χρώματος κατά το πρότυπο του Ντε Στάελ (N. de Stael, 1914-1955). Στα τοπία του Πάρι Πρέκα (1926-1999) και του Βασίλη Θεοχαράκη (1930) αίσθηση και νόηση ισορροπούν με ετεροβαρείς συσχετισμούς, ενώ οι ακουαρέλες του Ασαντούρ Μπαχαριάν (1924-1990) υμνούν λυρικά το ελληνικό ύπαιθρο.



Παναγιώτης Τέτσης
(1925)
Αθήνα IV
π. 1967-1968
Λάδι σε μουσαμά
138 x 138 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9948



Πάρις Πρέκας
(1926-1999)
Τάνκερ, 1982
Λάδι σε μουσαμά, 130 x 150 εκ.
αρ. έργου 6873

Παναγιώτης Τέτσης
(1925)
Οι μπλε καρέκλες ΙΙ
1975-1977
Λάδι σε μουσαμά
138 x 88 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9955







Παναγιώτης Τέτσης
(1925)
Μπαλκονόπορτα
1961
Λάδι σε ξύλο
172 x 99 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9950

Παναγιώτης Τέτσης
(1925)
Λαϊκή αγορά (τρίπτυχο)
1979-1982
Λάδι σε μουσαμά
249 x 1215 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9960



Μορφές της Ποπ-Αρτ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΪΤΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΑΡΑΚΑΤΣΙΑΝΟΣ

Η Ποπ-Αρτ (από τα αρχικά του Popular Art = λαϊκή τέχνη) γεννήθηκε, όπως ήταν φυσικό, στις Ηνωμένες Πολιτείες, εκεί που παρατηρήθηκε η πρώτη καταναλωτική έκρηξη στη δεκαετία του ΄60. Διαδέχτηκε τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή βίαιης προσγείωσης στην πραγματικότητα. Οι κώδικες της Ποπ-Αρτ πηγάζουν από τη γλώσσα της διαφήμισης: η γραφιστική τυποποίηση, τα απλοποιημένα σχήματα, τα πλακάτα χρώματα, η επανάληψη, η μνημειακή μεγέθυνση ενός καταναλωτικού αγαθού ήταν μερικά από τα ευρήματα που χρησιμοποίησαν οι καλλιτέχνες της Ποπ-Αρτ με κριτικό, ειρωνικό και σαρκαστικό πνεύμα. Μιμήθηκαν μάλιστα και τη μαζική παραγωγή της διαφήμισης με τα πολλαπλά, που τα διαφοροποιούν με μικρές επεμβάσεις (A. Warhol, 1928-1987).

Στην Ευρώπη η Ποπ-Αρτ παίρνει άλλο χαρακτήρα: ο Νέος Ρεαλισμός (Nouveau Réalisme) στη Γαλλία οικειοποιείται τα απορρίμματα του καταναλωτικού πολιτισμού, τα εκτρέπει από την αρχική τους χρήση, για να δημιουργήσει ένα νέο αισθητικό αντικείμενο.

Ο Γιάννης Γαΐτης (1923-1984), τυποποιώντας και πολλαπλασιάζοντας αθροιστικά το ομογενοποιημένο άτομο των σύγχρονων μεγαλουπόλεων, κατόρθωσε να δημιουργήσει το εικαστικό ιδεόγραμμα του ανώνυμου πλήθους. Με χιούμορ και ευρηματικότητα έπλασε μια τέχνη λαϊκή και καταναλωτική, που κατάφερε να διευρύνει το κοινό της, επηρεάζοντας ακόμη και ομάδες που χαρακτηρίζονται από αισθητική και καλλιτεχνική απάθεια.

Ο Χρήστος Σαρακατσιάνος (1937), με την καμπυλόγραμμη "μητρική και ερωτική θεότητά" του και ο Γιώργος Ιωάννου (1926), με τα "ψηφιδωτά" αποσπάσματα μιας λαϊκής εικονογραφίας τσίρκου, δίνουν μια συναρπαστική ελληνική εκδοχή της Ποπ-Αρτ.

Ίσως όμως μια από τις πιο πρωτότυπες παραλλαγές της αποτελούν οι γιγαντοαφίσες του κινηματογράφου που εκτελεί με σίγουρη πινελιά και καθαρά χρώματα μια ομάδα ζωγράφων με κορυφαίο τον Γιώργο Βακιρτζή (1923-1988).



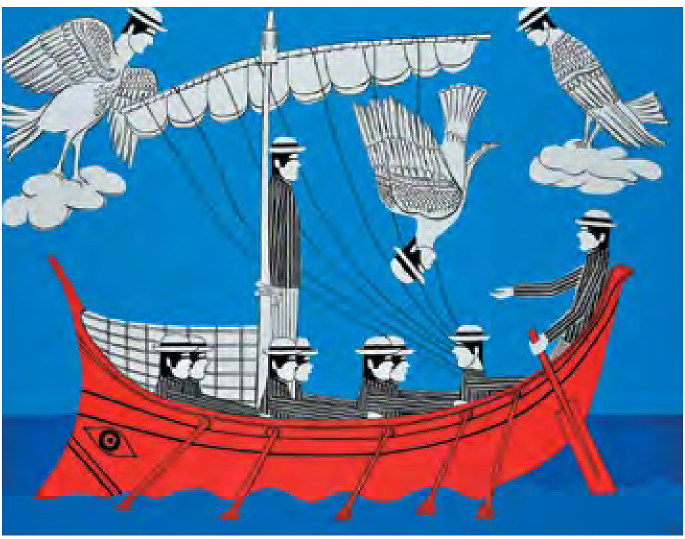
Γιώργος Βακιρτζής
(1923-1988)
Αφίσα από την ταινία
Το ημερολόγιο της Άννας Φρανκ, [1959]
Ψαρόκολλα σε χαρτί
178 x 140 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών
αρ. έργου 4249



Γιώργος Ιωάννου
(1926)
Περί ενός συμβάντος
[1972]
Λάδι σε μουσαμά
100 x 70 εκ.
αρ. έργου 4555



Χρήστος Σαρακατσιάνος
(1937)
Σύνθεση, 1982
Ακρυλικό σε μουσαμά
130 x 180 εκ.
αρ. έργου 6409



Γιάννης Γαΐτης
(1923-1984)
Σειρήνες - Οδυσσέας
π. 1980
Λάδι σε μουσαμά
150 x 195,5 εκ.
αρ. έργου 5794

Γιάννης Γαΐτης
(1923-1984)
Σύνθεση, 1975
Κατασκευή, λάδι σε ξύλο
200 x 134 εκ.
αρ. έργου 5194



Πραγματικό-Υπερβατικό

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΚΑΛΟ

ΔΑΝΙΗΛ ΓΟΥΝΑΡΙΔΗΣ

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΔΡΟΥΓΚΑΣ

ΠΕΤΡΟΣ ΖΟΥΜΠΟΥΛΑΚΗΣ

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΚΑΝΑΚΑΚΙΣ

ΣΑΡΑΝΤΗΣ ΚΑΡΑΒΟΥΖΗΣ

ΜΙΧΑΛΗΣ ΜΑΚΡΟΥΛΑΚΗΣ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΜΑΝΩΛΙΔΗΣ

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΣΕΜΙΤΕΚΟΛΟ

ΔΗΜΟΣ ΣΚΟΥΛΑΚΗΣ

ΣΩΤΗΡΗΣ ΣΟΡΟΓΚΑΣ

ΘΑΝΑΣΗΣ ΣΤΕΦΟΠΟΥΛΟΣ

ΘΩΜΑΣ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗΣ

ΝΙΚΟΣ ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ

Το στρατιωτικό πραξικόπημα του 1967 έμελλε να διακόψει βίαια την πρωτοποριακή άνοιξη που μόλις είχε αρχίσει. Βέβαια πολλοί εκπρόσωποι της ελληνικής πρωτοπορίας αναπροσάρμοσαν τους κώδικές τους για να καταγγείλουν μέσα από εύγλωττα σήματα τον ολοκληρωτισμό (γύψοι και γαρύφαλλα του Βλ. Κανιάρη). Μεσολάβησε μια εθελοντική σιωπή των πνευματικών ανθρώπων τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας. Η σιωπή αυτή δημιούργησε τις προϋποθέσεις για μια νέα τροπή.

Η δεκαετία του ’70 εγκαινιάζεται με την επιστροφή στην παραστατική ζωγραφική, που συνηχεί και συμπορεύεται με τον Αμερικανικό Υπερρεαλισμό (Hyperrealism) και τους ευρωπαϊκούς ρεαλισμούς. Η ελληνική εκδοχή ταυτίζεται μ’ αυτά τα ρεύματα σε ό,τι αφορά την καταγωγή της νέας εικόνας από τη φωτογραφία και τα μαζικά μέσα. Οι "Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές" εμφανίζονται ως ομάδα στην έκθεση του Ινστιτούτου Γκαίτε το 1972. Στην ομάδα ανήκαν οι Γιάννης Βαλαβανίδης (1939), Κλεοπάτρα Δίγκα (1946), Κυριάκος Κατζουράκης (1944), Χρόνης Μπότσογλου (1941) και Γιάννης Ψυχοπαίδης (1945). Δεν αντιπροσωπεύονται στον παρόντα τόμο για δυο λόγους: ο κυριότερος είναι ότι η Εθνική Πινακοθήκη δεν έχει στις συλλογές της έργα απ’ αυτή τη σημαίνουσα περίοδο. Ο δεύτερος λόγος είναι ότι όλοι γεννήθηκαν μετά το 1940, συμβατικό όριο που υιοθετήσαμε για τους καλλιτέχνες που εκπροσωπούνται σ’ αυτή την έκδοση.

Η επιστροφή στην εικόνα ενθαρρύνει πολλούς καλλιτέχνες, παλαιότερους και νεότερους, ν’ ανοίξουν ένα καινούριο διάλογο με τον κόσμο και τα πράγματα αυτή την εποχή. Συστεγάσαμε σ’ αυτό το κεφάλαιο τους καλλιτέχνες που ανακαλύπτουν μέσα στο ορατό, το αόρατο, μέσα στο πραγματικό, το υπερπραγματικό, το υπερβατικό. Δυο παλαιότεροι δημιουργοί, ο Γιώργος Βακαλό (1902-1991) και ο Θανάσης Στεφόπουλος (1928-2012) ανασύρουν ποιητικές φανταστικές εικόνες μέσα από τα πάθη της ύλης. Ανήκουν λοιπόν στην παράδοση των σουρεαλιστικών αναζητήσεων που ανάγονται στον Μαξ Ερνστ (Max Ernst, 1891-1976).

Εδώ εντούτοις μας ενδιαφέρει μια μορφή παραστατικής ζωγραφικής που προσεγγίζει το θέμα, τοπία ή αντικείμενα, με απλότητα και αμεσότητα σχεδόν ρεαλιστική. Τελικά όμως μέσα από διάφορες επεμβάσεις στον συντακτικό κώδικα της εικόνας, στην επιλογή των



Σαράντης Καραβούζης
(1938-2011)
Τοπίο με αρχαιολογικά ερείπια, π. 1974
Λάδι σε μουσαμά
69 x 100 εκ.
αρ. έργου 5248

Λευτέρης Κανακάκις
(1934-1985)
17 Ιουλίου 1967
[1967]
Λάδι σε μουσαμά
114 x 162 εκ.
αρ. έργου 5140

Θωμάς Φανουράκης
(1915-1993)
Ξύλινες κατασκευές
1974
Πλαστικό σε ξυλοτέξ
87 x 67 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 5901





μοτίβων ή ακόμη και στην ίδια την τεχνική, καταφέρνει να υποβάλει με υπαινικτικό τρόπο το μεταφυσικό ρίγος ενός άλλου τόπου και ενός άλλου χρόνου. Το αίσθημα που διεγείρουν αυτά τα έργα συγγενεύει με την ποιητική μετοίκηση (dépaysement), που πρωτοδοκιμάσαμε μπροστά στα έργα του ντε Κίρικο (G. de Chirico, 1888-1978). Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι τα τοπία του μεγάλου μύστη της μεταφυσικής ζωγραφικής ήταν τα τοπία του νότου και ότι το φως διαδραμάτιζε καταλυτικό ρόλο στις αποκαλύψεις του ανοίκειου μέσα στο οικείο.

Η ηλικία και τα παλαιότερα έργα του Θωμά Φανουράκη (1915-1993) τον κατατάσσουν στη γενιά του '30 και στις ελληνοκεντρικές αναζητήσεις της. Στα τελευταία του έργα ζωγραφίζει εσωτερικούς χώρους με γνήσιο "μεταφυσικό" αίσθημα. Ο Λευτέρης Κανακάκις (1934-1985) συμπορεύτηκε στα χρόνια της δικτατορίας με τον Κριτικό Ρεαλισμό, επιλέγοντας στις νεκρές φύσεις αντικείμενα που σχολίαζαν τη ρητορική προπαγάνδα των συνταγματαρχών. Μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, αισθάνθηκε ελεύθερος να αφοσιωθεί σε μια ζωγραφική που αναλύπτει το μυστήριο μέσα στις ίδιες τις εγγενείς ποιότητες των αντικειμένων. Ζωγραφισμένα με άρρητη ευαισθησία, λουσμένα με φως, τα αντικείμενα του Κανακάκι μας καλούν να μοιραστούμε τη δική τους ήσυχη ζωή (still life), που τους ταιριάζει καλύτερα απ' ό,τι ο όρος νεκρή φύση.

Ο Σαράντης Καραβούζης (1938-2011) μπορεί να θεωρηθεί σαν ένας αυθεντικός απόγονος του ντε Κίρικο. Τα αρχαιολογικά τοπία του, ενοικημένα από ακρωτηριασμένα αγάλματα που μετεωρίζονται ανάμεσα στην παρουσία και την απουσία, στη ζωή και στον απολιθωμένο χρόνο, οι νεκρές φύσεις του με σπαράγματα από επιγραφές, καθημερινά αντικείμενα ή "άδεια πουκάμισα" προξενούν αληθινό μεταφυσικό ρίγος. Κυρίως όμως την αίσθηση του ακίνητου χρόνου την μεταδίδει η ίδια η ποιότητα της ζωγραφικής: ένα απροσδιόριστο φως, που χαϊδεύει τα πράγματα αναιρώντας κάθε οξύτητα, και μια χρωματική κλίμακα βασισμένη στα χρωματιστά ευαίσθητα γκρίζα. Ο Πέτρος Ζουμπουλάκης (1937) μας μεταφέρει με τα τοπία του σ' έναν ονειρικό χώρο.

Ο Δανιήλ Γουναρίδης (1934), με τις απέραντες γκρίζες ακατοίκητες τσιμεντουπόλεις του, και ο Γρηγόρης Σεμιτέκολο (1935), με τα φανταστικά κονστρουκτιβιστικά κτίσματα που ενοικούν έρημες



Γιώργος Βακαλό
(1902-1991)
Από τη σειρά
Φεγγάρια, π. 1979
Λάδι σε μουσαμά
76,3 x 100 εκ.
αρ. έργου 6045



Θανάσης Στεφόπουλος
(1928-2012)
Χωρίς τίτλο, 1974
Λάδι σε μουσαμά
122 x 120 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 5506



Δανιήλ Γουναρίδης
(1934)
Η πόλη, 1974
Ακρυλικό σε μουσαμά
132 x 180 εκ.
Δωρεά Ιδρύματος
Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου
αρ. έργου 6365



Πέτρος Ζουμπουλάκης
(1937)
Η νύχτα μάς εχώρισε απ’ όσους αγαπάμε
1978
Μικτή τεχνική, 90 x 120εκ.
αρ. έργου 5582

εκτάσεις, σχολιάζουν το αποξενωτικό αστικό τοπίο του σύγχρονου κόσμου. Σ' αυτή την κατηγορία εντάσσονται και τα πρόσφατα αστικά τοπία του Δήμου Σκουλάκη (1939).

Τα εσωτερικά και οι νεκρές φύσεις του Θόδωρου Μανωλίδη (1940) θα μπορούσαν να συνανήκουν με τα ανάλογα έργα του Κανακάκι. Υπάρχει όμως μια σημαίνουσα διαφορά. Η έντονη σχηματοποίηση και ο διακοσμητικός χαρακτήρας προσδίδουν στα έργα του ένα αίσθημα λαϊκού φετιχισμού. Ο Αχιλλέας Δρούγκας (1940) ζωγραφίζει μορφές και αντικείμενα με φασματική ενάργεια, που θυμίζει τον στίλβοντα και αψεγάδιαστο κόσμο των εικονογραφημένων περιοδικών και της διαφήμισης. Η επιλογή των αντικειμένων που συμπαραθέτει αποτελεί ένα δηκτικό ή ειρωνικό σχόλιο στον αστραφτερό κόσμο της βιτρίνας. Συχνά όμως το ίδιο ιδίωμα της τέλειας και αρράγιστης φόρμας με τα ψευδαισθησιακά τεχνάσματα μας μεταφέρει στον κόσμο του μύθου και της ποίησης. Το μοναδικό άλλοθι του Μιχάλη Μακρουλάκη (1940), που εκφράζεται με μια γραφή άρρητης ευαισθησίας και ακρίβειας είναι η καθαρή ποίηση.

Ο Νίκος Χουλιαράς (1940), καταξιωμένος συγγραφέας, συνθέτης και ζωγράφος, σκηνοθετεί με προσωπικούς κώδικες το δράμα της καθημερινότητας ενός ήρωα, που δεν είναι άλλος από τον εαυτό του. Άλλοτε τον φυλακίζει σε στενόχωρα δωμάτια, άλλοτε τον εξορίζει σε αχανείς ακατατοίκητες εκτάσεις με συντροφιά μόνο τον ίσκιο του που ρίχνει το φως από ένα μακρινό φεγγάρι, όπως στο δίπτυχο *Η θερμή μοναξιά της ζωής* (1996).

Η επιλογή του άσπρου-μαύρου, η προσφυγή σε μια τεχνική που θυμίζει σχέδιο ακόμη κι όταν πρόκειται για ελαιογραφία, και κυρίως η σημειολογική χρήση των εικονιστικών στοιχείων, που επιλέγονται με οικονομία και προσοχή, δίνει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στη ζωγραφική του Σωτήρη Σόρογκα (1936). Η υφή της ύλης, ο χώρος, το κενό, η σιωπή πρωταγωνιστούν σ' αυτή την ιδιαίτερη ζωγραφική γλώσσα. Οι ζωγράφοι που συστεγάζονται σ' αυτό το κεφάλαιο αποδεικνύουν ότι και μέσα στο εκθαμβωτικό φως της μεσημβρίας μπορούν να ευδοκιμήσουν τα φαντάσματα ή μήπως είναι το ίδιο το φως που τα γεννά, σαν εκείνους τους "μεσημεριάτες", που επικαλούνταν οι μανάδες μας για να μας μαζέψουν από τους δρόμους το καταμεσήμερο όταν ήμαστε παιδιά;



Δήμος Σκουλάκης (1939)
Σταθμός Βικτώριας – Σκάλες, 1977
Λάδι σε μουσαμά
210 x 190 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9974

Γρηγόρης Σεμιτέκολο (1935)
Φανταστικό τοπίο
1993
Λάδι σε μουσαμά
97 x 148 εκ.
αρ. έργου 8867







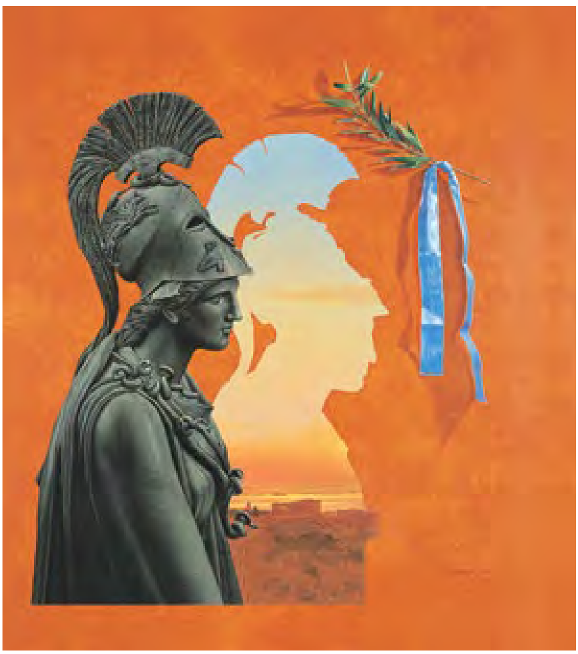
Λευτέρης Κανακάκις (1934-1985)
Εσωτερικό
πριν το 1979
Λάδι σε μουσαμά
129 x 129,5 εκ.
αρ. έργου 5663

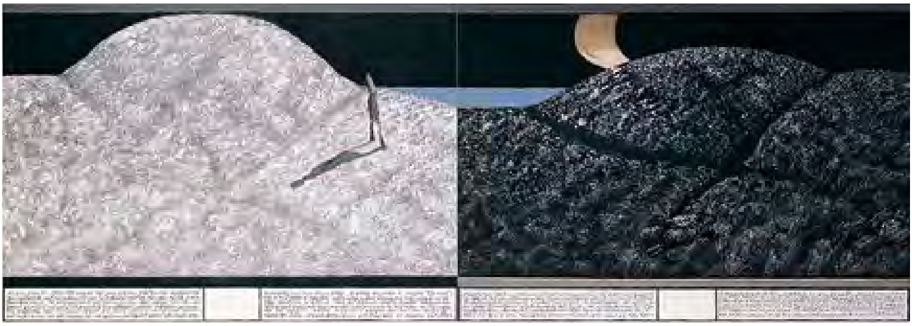
Θόδωρος Μανωλίδης (1940)
Νεκρή φύση, 1972
Λάδι σε μουσαμά
109 x 120 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών
αρ. έργου 4367



Μιχάλης Μακρουλάκης
(1940)
Σύνθεση, 1978
Πλαστικό σε ξύλο
53,2 x 37,6 εκ.
αρ. έργου 6386

Αχιλλέας Δρούγκας
(1940)
Αθηνά - Αθήνα, 2002
Λάδι σε μουσαμά,
100 x 100 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11249





Νίκος Χουλιαράς (1940)
Η θερμή ερημιά της ζωής (δίπτυχο), 1996
Μικτή τεχνική
70 x 200 εκ.
αρ. έργου 9717



Σωτήρης Σόρογκας (1936)
Αρχαίο άρμα
πριν το 1974
Πλαστικό σε μουσαμά
150 x 150 εκ.
αρ. έργου 5246



Σωτήρης Σόρογκας (1936)
Πέτρα
πριν το 1977
Πλαστικό σε μουσαμά
200 x 180 εκ.
αρ. έργου 5245

Μεταμορφώσεις της εικόνας στο τέλος του 20ού αιώνα

ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΠΕΡΓΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ

ΝΤΙΚΟΣ ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ

ΧΡΙΣΤΟΣ ΚΑΡΑΣ

ΤΑΚΗΣ ΚΑΤΣΟΥΛΙΔΗΣ

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΚΟΚΚΙΝΙΔΗΣ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΤΑΡΑΣ

Στη μακρά ελληνική παράδοση οι εικονομαχίες αποτελούν σύντομα διαλείμματα, μικρές παρασπονδίες στη διαχρονική προσήλωση στη μορφή, στην εικονολατρεία. Ο Κριτικός Ρεαλισμός της Δικτατορίας είχε επαναφέρει την εικόνα στην ελληνική ζωγραφική, κι ας ήταν μέσα από την παντοδυναμία των μαζικών μέσων. Εξάλλου, παράλληλα με τους καλλιτέχνες που είχαν προσχωρήσει στην Αφαίρεση, υπήρχαν δεκάδες Έλληνες δημιουργοί που παρέμεναν πιστοί τα ίδια χρόνια στην παραστατική ζωγραφική.

Μετά την αποκατάσταση της Δημοκρατίας παρατηρούνται κάποιες αλλαγές που προοιωνίζονται τη βαθιά τομή της μεταμοντέρνας εποχής. Πολλοί παραστατικοί ζωγράφοι που, λόγω πολιτικών συνθηκών, είχαν ασκήσει άμεση ή έμμεση κριτική με το έργο τους στο καθεστώς, αισθάνονται τώρα ελεύθεροι να εκφράσουν την προσωπική τους επιθυμία χωρίς τύψεις: Δημοσθένης Κοκκινίδης (1929), Δημήτρης Μυταράς (1934), Χρίστος Καράς (1930) και αρκετοί νεότεροι, όπως ο Χρόνης Μπότσογλου (1941), Γιάννης Ψυχοπαίδης (1945) κ.ά. Το απελευθερωτικό κλίμα της μεταμοντέρνας συνθήκης, που κηρύσσει την ανεξιθρησκεία και τον εκλεκτισμό, ευνοεί τις μεταμορφώσεις. Ακόμη και οι παλαιότεροι όπως ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989) και ο Γιώργος Βακιρτζής (1923-1988) ανοίγουν νέο διάλογο με το παρελθόν, μεταπλάθοντας και εκσυγχρονίζοντας έργα από το φανταστικό τους μουσείο: Ο Τσαρούχης διαλέγεται με τον Βερμέερ (J. van Vermeer, 1632-1675) και ο Βακιρτζής με τη *Σχολή των Αθηνών* του Ραφαήλ (Raffaello Sanzio, 1483-1520).

Τα λίγα έργα που φιλοξενούμε σ' αυτή την ενότητα γεννήθηκαν μέσα σ' αυτό το κλίμα. Αν εξαιρέσουμε την περίοδο με τις θεατρικές προσωπογραφίες του Μυταρά, που διατηρούν, παρά την τόλμη τους, ισχυρούς δεσμούς με την αίσθηση και την παρατήρηση, τα υπόλοιπα έργα είναι υβριδικά τέκνα των μοργανατικών γάμων του Μεταμοντερνισμού. Οι μανιεριστικές μορφές του Ντίκου Βυζάντιου (1924) σχεδιάζουν μια ανεξιχνίαστη δράση σε περίεργους σκηνογραφικούς χώρους. Ανάλογη αίσθηση μεταδίδουν οι αγαλμάτινες γυναικείες φιγούρες του Καρά. Ο Κοκκινίδης εγκαταλείπει τον κοινωνικό προβληματισμό της προγενέστερης ζωγραφικής του για να αφεθεί στον ειρωνικό λυρισμό αγροτικών ειδυλλίων ή στον ανώδυ-

Ντίκος Βυζάντιος
(1924)
Μορφές, 1985
Λάδι σε μουσαμά
200 x 300 εκ.
Δωρεά Μαρ. Λιακοπούλου
αρ. έργου 8481





Τάκης Κατσουλίδης
(1933)
Οι δυο γενιές, 1983
Λάδι σε μουσαμά
150 x 148 εκ.
αρ. έργου 7063



Γιώργος Βακιρτζής
(1923-1988)
Η Σχολή των Αθηνών Νο 2, 1974
Λάδι σε μουσαμά
149,5 x 149,5 εκ.
αρ. έργου 5280

νο ευδαιμονισμό των λουομένων του. Το πολιτισμικό παλίμψηστο του Μεταμοντερνισμού δεν αποκλείει τον διάλογο του ζωγράφου ακόμη και με τον ίδιο τον εαυτό του. Αυτό ακριβώς συμβαίνει στα τελευταία έργα του Μυταρά όπου ανιχνεύουμε τα σπαράγματα της προσωπικής του αρχαιολογίας.

Ο Μεταμοντερνισμός έδρασε καταλυτικά στη σύγχρονη ελληνική δημιουργία. Οι παλιές διαμάχες ανάμεσα σε παραστατικούς και αφηρημένους, ανάμεσα σε συντηρητικούς και πρωτοπόρους δεν έχουν πια λόγο ύπαρξης μέσα στο κλίμα ανοχής, συγκρητισμού και παγκοσμιοποίησης. Αν η λέξη-κλειδί για την πρωτοπορία ήταν η αμφισβήτηση της παράδοσης και ιδεολογικό της έρεισμα η πίστη στην πρόοδο και στο μέλλον, η λέξη-κλειδί για τους σύγχρονους καλλιτέχνες είναι ο Νόστος, η επιστροφή. Επιστροφή στην παράδοση που αφανίζεται, επιστροφή στη φύση που απειλείται, επιστροφή ή στροφή προς την οικεία καθημερινότητα, αλλά με τρυφερότητα, ειρωνεία και παιγνιώδη διάθεση, χωρίς σοβαροφάνεια. Η τέχνη τείνει να αποποιηθεί τον ρόλο του μάρτυρα και του κριτή και να ξαναγίνει φιλάνθρωπη, παρηγορητική και ευφρόσυνη. Αυτή η δεσπόζουσα καταργεί τα σύνορα που χωρίζουν τους ζωγράφους του τελάρου από τους καλλιτέχνες που εκφράζονται με κατασκευές, περιβάλλοντα ή δράσεις. Η ειρηνική συνύπαρξη είναι κι αυτή συνέπεια της pax postmoderna universalis.



Αντώνης Απέργης
(1938)
Από τη σειρά
Εν τω μηνί Αθήρ
1998
Ακρυλικό σε μουσαμά
170 x 235 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9978



Χρίστος Καράς
(1930)
Τρεις Χάριτες, 1974
Λάδι σε μουσαμά
154 x 234 εκ.
αρ. έργου 5196



Δημήτρης Μυταράς
(1934)
Καθιστή αντρική μορφή, 1979-1980
Ακρυλικό σε μουσαμά
190 x 220 εκ.
αρ. έργου 7053



Δημοσθένης Κοκκινίδης
(1929)
Κάθοδος (δίπτυχο), 1989
Ακρυλικό σε μουσαμά
121 x 200 εκ.
αρ. έργου 8638/1-2





Δημήτρης Μυταράς
(1934)
Εργαστήριο, 1993
Λάδι σε μουσαμά
220 x 180 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9971

Δημήτρης Μυταράς
(1934)
Τόξο, 1994
Λάδι σε μουσαμά
220 x 180 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9970

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ 19ος ΑΙΩΝΑΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΡΟΥΤΟΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΥΖΗΣ

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΔΡΟΣΗΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΟΣΣΟΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΓΙΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΠΑΥΛΟΣ ΠΡΟΣΑΛΕΝΤΗΣ ο πρεσβύτερος

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΤΗΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΦΥΤΑΛΗΣ

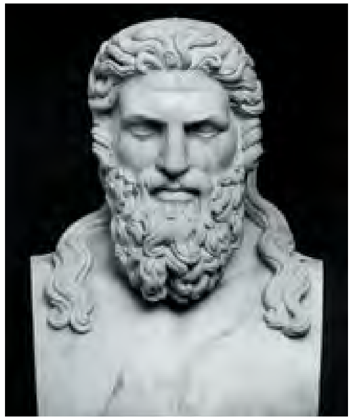
ΛΑΖΑΡΟΣ ΦΥΤΑΛΗΣ

ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ

Η άνθηση που γνώρισε η γλυπτική στην αρχαία Ελλάδα και η θέση που εξακολούθησε να κατέχει τους αιώνες που ακολούθησαν δεν είχε ανάλογη συνέχεια. Η επικράτηση του Χριστιανισμού και η επακόλουθη απόρριψη κάθε στοιχείου που προερχόταν από τον ειδωλολατρικό κόσμο την οδήγησε σε σταδιακή υποβάθμιση και σε ρόλο εντελώς διακοσμητικό. Στα μεταβυζαντινά χρόνια επιβιώνει με τη μορφή ξυλόγλυπτων, μεταλλόγλυφων και λιθανάγλυφων, παραμένοντας στο πλαίσιο της λαϊκής τέχνης.

Στην Ελλάδα η επανεμφάνιση της γλυπτικής ως τέχνης αυτόνομης και η αποδέσμευσή της από το δευτερεύοντα διακοσμητικό της ρόλο πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 19ου αιώνα στα Επτάνησα, με τον κερκυραίο γλύπτη Παύλο Προσαλέντη τον πρεσβύτερο (1784-1837). Ο Προσαλέντης υπήρξε ο πρώτος ακαδημαϊκός νεοέλληνας γλύπτης και ο ιδρυτής, το 1813, της πρώτης Καλλιτεχνικής Σχολής στον ελληνικό χώρο. Το έργο του αντανακλά τα κλασικιστικά διδάγματα της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά στη Ρώμη και του μεγάλου κλασικιστή δασκάλου Antonio Canova (1757-1822), ενώ η θεματογραφία του (κυρίως ανδριάντες και προτομές, μαζί με ορισμένες συνθέσεις εμπνευσμένες από τη μυθολογία) ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της αγγλοκρατούμενης αστικής κερκυραϊκής κοινωνίας. Η προτομή του Πλάτωνα (1815), το πρώτο χρονολογημένο γλυπτό της σύγχρονης Ελλάδας, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα του πνεύματος στο οποίο κινήθηκε. Μαζί με το φίλο και συνεργάτη του Δημήτριο Τριβόλη-Πιέρη (1785-1808) και το μαθητή του Ιωάννη-Βαπτιστή Καλοσγούρο (1794-1878) αποτελούν τους τρεις εκπροσώπους της Επτανησιακής Σχολής στη γλυπτική, που όμως παρέμεινε ανεξάρτητη από τον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο και δεν είχε συνέχεια.

Την εποχή που ο Προσαλέντης ίδρυε την Καλλιτεχνική του Σχολή στην Κέρκυρα η υπόλοιπη Ελλάδα βρισκόταν ακόμη κάτω από τον τουρκικό ζυγό. Οι πρώτοι εκπρόσωποι της γλυπτικής στον ελλαδικό χώρο, που θα σηματοδοτήσουν και την απαρχή της στα μετεπαναστατικά χρόνια, δεν είχαν ακόμη γεννηθεί. Το μικρό ζωγραφισμένο ξυλόγλυπτο του Γεωργίου Καραϊσκάκη, που φιλοτέχνησε το 1829



Παύλος Προσαλέντης
ο πρεσβύτερος
(1784-1837)
Πλάτων, 1815
Μάρμαρο, ύψος 50 εκ.
Συλλογή Νομισματικού
Μουσείου. Δάνειο διαρκείας
στην Εθνική Πινακοθήκη
αρ. έργου 3717



Γεώργιος Φυτάλης
(1830;-1901)
Βοσκός με κατσικάκι
[1856]
Μάρμαρο, ύψος 110 εκ.
Κληροδότημα
Νικολάου Ηλιοπούλου
αρ. έργου 1418

ο Κωνσταντίνος Παπαδημητρίου από τα Άγραφα, αποτελεί ένα μεμονωμένο δείγμα ενός λαϊκού τεχνίτη που, με τη δική του ναΐφ αντίληψη, θέλησε να απαθανατίσει τον αγωνιστή της Επανάστασης. Η ενασχόληση με τη γλυπτική εντοπιζόταν στα τηνιακά μαρμαρογλυφεία με τη μακρόχρονη παράδοση στην επεξεργασία του μαρμάρου, περιοριζόταν όμως σε εργασίες διακοσμητικού τύπου. Η οικοδομική δραστηριότητα που άρχισε να εκδηλώνεται με τη μεταφορά της πρωτεύουσας του ελεύθερου ελληνικού κράτους από το Ναύπλιο στην Αθήνα το 1834 αποτέλεσε πόλο έλξης των έμπειρων τηνιακών τεχνιτών, που έρχονταν στην Αθήνα για να εργαστούν στη διακόσμηση των νέων οικοδομημάτων. Το γεγονός αυτό αντικατόπτριζε το γενικότερο πνεύμα της εποχής, σύμφωνα με το οποίο η αρχιτεκτονική ήταν στενά συνδεδεμένη με τη γλυπτική. Ήδη το 1835 οι τηνιακής κσταγωγής αδελφοί Ιάκωβος (;-1903) και Φραγκίσκος Μαλακστές (;-1914) ίδρυσαν στην Αθήνα το πρώτο εργαστήριο γλυπτικής με το όνομα “Έρμογλυφείον”, αναλαμβάνοντας πολλές αρχιτεκτονικές εργασίες. Στο εργαστήριο αυτό δούλεψαν πολλοί από τους μετέπειτα αξιόλογους έλληνες γλύπτες. Η ανάγκη όμως για συστηματικότερη διδασκαλία των τεχνών, που εντασσόταν στο πλαίσιο της ευρύτερης αναμόρφωσης του νεοσύστατου κράτους, ήταν επιτακτική. Έτσι, το 1837 ιδρύθηκε το “Σχολείον των Τεχνών”, όπου η γλυπτική άρχισε να διδάσκεται συστηματικά από το 1847, χρονιά που διορίστηκε καθηγητής ο γερμανός γλύπτης Christian Siegel (1808-1883).

Ο Siegel έφερε στην Ελλάδα το κλασικιστικό πνεύμα που είχε ήδη επικρατήσει στην Ευρώπη. Μέσα στο πνεύμα αυτό διαμορφώθηκαν οι πρώτοι γλύπτες που άρχισαν να φοιτούν επίσημα, όπως ο Δημήτριος (1819-1872) και ο Ιωάννης Κόσσος (1822-1873), οι Τήνιοι Γεώργιος (1830;-1901) και Λάζαρος Φυτάλης (1831-1909) και ο Λεωνίδας Δρόσης (1834-1882). Οι γλύπτες αυτοί συνέχιζαν μια οικογενειακή παράδοση στη γλυπτική. Ο πατέρας των Κόσσων ήταν κατασκευαστής ακρόπρωρων, οι Φυτάληδες είχαν μακρά παράδοση στην επεξεργασία του μαρμάρου στην Τήνο, ενώ ο προπάππος του Δρόση ήταν γλύπτης. Την κλασικιστική παιδεία που πήραν στο Σχολείον των Τεχνών διεύρυναν ο μεν Ιωάννης Κόσσος στη Ρώμη ο δε Δρόσης στο Μόναχο. Τα θέματα με τα οποία καταπιάστηκαν στη συνέχεια είναι ανάλογα της παιδείας αυτής ως προς το ύφος, ενώ το περιεχόμενό τους προσαρμόστηκε στις απαιτήσεις του νεοσύστατου ελληνικού κράτους.





Ιωάννης Κόσσος
(1822-1873)
Αδελαΐς Ριστόρι, 1867
Μάρμαρο, ύψος 63 εκ.
αρ. έργου 1501

Ιωάννης Κόσσος
(1822-1873)
Νύχτα, 1864
Μάρμαρο, ύψος 49 εκ.
αρ. έργου 1500

Ο Ιωάννης Κόσσος αναδείχθηκε σε εθνικό γλύπτη, ασχολούμενος ευρέως με την απεικόνιση αγωνιστών της Επανάστασης (μία σειρά προτομών κοσμεί τους εξώστες του Πανεπιστημίου της Αθήνας) και προσωπικοτήτων της εποχής, ενώ, σε πιο περιορισμένη κλίμακα, ενδιαφέρθηκε για αλληγορικές και μυθολογικές συνθέσεις. Η προτομή της ιταλίδας ηθοποιού *Αδελαΐδας Ριστόρι* (1867) και η αλληγορική παράσταση της *Νύχτας* (1864) αποτελούν δείγματα της θεματογραφίας αυτής αλλά και του μάλλον ψυχρού κλασικιστικού του ύφους.

Το ενδιαφέρον του Γεωργίου και του Λάζαρου Φυτάλη, που συχνά εργάζονταν από κοινού, εντοπίστηκε σε ταφικά μνημεία, είδος με επίσης μεγάλη ζήτηση την εποχή, σε προτομές και αρχιτεκτονικές διακοσμήσεις, αλλά και σε συνθέσεις μυθολογικού και ηθογραφικού περιεχομένου. Στην τελευταία κατηγορία εντάσσεται και ο *Βοσκός με κατσικάκι* του Γεωργίου Φυτάλη, ένα πρώιμο έργο που συνδυάζει την κλασικιστική εξιδανίκευση με τις ρεαλιστικές υποδηλώσεις και την επιμελημένη επεξεργασία. Το πρόπλασμά του σε γύψο βραβεύτηκε το 1856 στον Κοντοσταύλειο διαγωνισμό.

Ανάμεσα στους πρώτους αυτούς γλύπτες σημαντικότερος εκπρόσωπος του κλασικιστικού πνεύματος υπήρξε ο Λεωνίδας Δρόσης. Ο Δρόσης διεύρυνε την εκπαίδευσή του στην Ακαδημία του Μονάχου κοντά στον Max Widnmann (1812-1895), μαθητή και διάδοχο του κλασικιστή Ludwig Schwanthaler (1802-1848), ταξίδεψε σε ευρωπαϊκές πόλεις και κατέληξε στη Ρώμη, όπου άνοιξε εργαστήριο. Εξαιρετικά δραστήριος και με πλούσια καλλιτεχνική παραγωγή, επηρέασε σημαντικά αρκετούς από τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες τόσο με το έργο του όσο και με τη διδασκαλία του στο Πολυτεχνείο. Σε αυτόν οφείλεται η γλυπτική διακόσμηση της Ακαδημίας Αθηνών, ανδριάντες και προτομές σημαντικών προσωπικοτήτων, καθώς και αρκετές συνθέσεις εμπνευσμένες από την αρχαιότητα. Η προσαρμογή του στο πνεύμα του κλασικισμού και η εξαιρετική δεξιότητά του στην επεξεργασία του μαρμάρου είναι φανερές και στην *Πηνελόπη* (1873) της Εθνικής Πινακοθήκης. Η στάση της μορφής βασίζεται στο εικονογραφικό πρότυπο της *Αφροδίτης Ολυμπιάδας*, ρωμαϊκού αντιγράφου ενός κλασικού πρωτοτύπου του 5ου π.Χ. αιώνα, όπως εξάλλου και οι μεταγενέστερες *Αγριππίνα* και *Αγία Ελένη* του Μουσείου του Καπιτωλίου, καθώς και η *Letizia Ramolino Bonaparte* (1804-1807) του Antonio Canova (συλλογή του δούκα

του Devonshire, Chatsworth). Το πρόπλασμα του έργου βραβεύτηκε με το χρυσό νομισματόσημο στην έκθεση των Ολυμπίων το 1870 και ο βασιλιάς Γεώργιος Α΄ διέθεσε τριάντα χιλιάδες δραχμές για τη μεταφορά του σε μάρμαρο. Το 1939 τα Ανάκτορα το δώρισαν στην Εθνική Πινακοθήκη.

Λεωνίδας Δρόσης
(1834-1882)
Πηνελόπη, 1873
Μάρμαρο, ύψος 143 εκ.
Δωρεά των Ανακτόρων
αρ. έργου 508



Παρά το γεγονός ότι η κλασικιστική έκφραση κρατά τα πρωτεία στην ελληνική γλυπτική του 19ου αιώνα, από τη δεκαετία του 1870 αρχίζουν να κάνουν την εμφάνισή τους και άλλα στοιχεία. Παράλληλα με τις κρατικές και ιδιωτικές παραγγελίες, οι καλλιτέχνες στρέφονται σε συνθέσεις πιο ελεύθερες και σε σταδιακή διεύρυνση της θεματογραφίας τους. Ο Τήνιος Δημήτριος Φιλιππότης (1834-1919) είναι από τους πρώτους που θα ενδιαφερθούν για την ελεύθερη και πιο ρεαλιστική σύνθεση, έστω και αν δεν αποκόπτεται τελείως από την κλασικιστική παράδοση. Οι παιδικές μορφές στη φύση, όπως ο *Θεριστής* (1870, Ζάππειο) και ο *Μικρός ψαρός* (1874, Ζάππειο) θα αποτελέσουν ένα νέο είδος στην υπάρχουσα και επαναλαμβανόμενη θεματική των παλαιότερων γλυπτών και θα συνδέσουν την ελληνική γλυπτική με τις αντιλήψεις της Ευρώπης. Η στροφή του στη ρεαλιστική απεικόνιση είναι εμφανής και στις προτομές του, όπως αυτή της Αικατερίνης Κωνσταντινίδου (1896), αλλά και στα ταφικά μνημεία που φιλοτέχνησε κατόπιν παραγγελίας.

Κλασικιστική παιδεία είχε πάρει και ο Γεώργιος Βρούτος (1843- 1909),

στο Σχολείον των Τεχνών από τον Γεώργιο Φυτάλη, στο εργαστήριο του Ιωάννη Κόσσου και στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά στη Ρώμη, από μαθητές του Canova. Οι κλασικιστικές του καταβολές, αν και δεν έπαψαν ποτέ να εκδηλώνονται στα έργα του, συνδυάστηκαν με προσπάθειες προσαρμογής σε ρεαλιστικότερες αντιλήψεις και απομάκρυνσης από την τυποποιημένη θεματογραφία -προτομές, ανδριάντες, ταφικά μνημεία- των παραγγελιών. Στο πλαίσιο της προσπάθειας αυτής και με ολοφάνερη διάθεση να καινοτομήσει, μετέφερε το 1877 σε μάρμαρο το πρόπλασμα του έργου *Το πνεύμα του Κοπέρνικου*, που φιλοτέχνησε το 1873 στη Ρώμη και εξέθεσε το 1875 στα Ολύμπια. Η αντεστραμμένη μορφή με τα πόδια στον αέρα, γνωστή από την ελληνιστική σύνθεση του *Παιδιού με δελφίνι* (ρωμαϊκό αντίγραφο στο Εθνικό Μουσείο της Νάπολι), επαναλαμβάνεται στη σύνθεση του Canova *Ηρακλής και Λίχας* (1795-1815, Galleria Nazionale d' Arte Moderna, Ρώμη). Η φτερωτή μορφή, εξάλλου, που συμβολίζει το πνεύμα μιας σημαντικής προσωπικότητας και στηρίζεται στην υδρόγειο ήταν ήδη γνωστή από το κενοτάφιο του Descartes στην εκκλησία Adolf Fredrik της Στοκχόλμης, που φιλοτέχνησε ο σουηδός γλύπτης Johan Tobias Sergel (1740-1814). Για το ελληνικό κοινό πάντως η σύνθεση ήταν εξαιρετικά τολμηρή και η προσπάθεια αυτή δεν είχε συνέχεια. Αντίθετα, στη *Λήδα με τον κύκνο*, που ανήκει στον κύκλο των μυθολογικών του συνδέσεων, επεξεργάζεται ένα θέμα αγαπητό από την αρχαιότητα, που επανέρχεται τόσο στην ευρωπαϊκή ζωγραφική όσο και στη γλυπτική. Έργα επίσης όπως το *Παιδί με τον κάβουρα* (ή *Καρκινοφοβία*, 1893) ή ο *Έρωτας που σπάζει το τόξο του* (π. 1896), που το 1900 βραβεύτηκε στην Παγκόσμια Έκθεση στο Παρίσι, εντάσσονται σε μια ευρύτερα αποδεκτή θεματογραφία που αντλεί το πρότυπό της από το genre της ευρωπαϊκής τέχνης. Οι συνθέσεις αυτού του τύπου προορίζονταν για τη διακόσμηση των ιδιωτικών και δημόσιων κήπων με σκοπό την τέρψη του κοινού, όπως δηλώνει και η τοποθέτηση ενός άλλου αντιτύπου του Έρωτα που σπάζει το τόξο του στο Ζάππειο.

Γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1870 εμφανίζεται στο καλλιτεχνικό προσκήνιο και ο Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938), ο γλύπτης της *Κοιμωμένης* του Α' Νεκροταφείου και μία από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες της νεοελληνικής γλυπτικής. Γιος μαρμαροτεχνίτη από την Τήνο, πήρε τα πρώτα μαθήματα από τον πατέρα του και συνέχισε στο Σχολείον των Τεχνών με τον Λεωνίδα



Γεώργιος Βρούτος
(1843-1909)
Το πνεύμα του Κοπέρνικου
1877
Μάρμαρο, ύψος 150 εκ.
Κληροδότημα Νικολάου Ηλιοπούλου
αρ. έργου 1417

Δρόση και στην Ακαδημία του Μονάχου με τον Max Widnmann. Τα κλασικιστικά διδάγματα των δασκάλων του και το ευρύτερο καλλιτεχνικό περιβάλλον της βαυαρικής πρωτεύουσας συνέτειναν στην καλλιέργεια του αναμφισβήτητου ταλέντου του. Ως το 1878, που εμφανίστηκαν τα πρώτα συμπτώματα της ψυχικής του ασθένειας, φιλοτέχνησε έργα που αποτελούν μοναδικά δείγματα αφομοίωσης του κλασικιστικού ιδιώματος. Ο *Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα* (1877) συνδυάζει αυτήν ακριβώς την αφομοίωση με την αγάπη του για την αρχαία ελληνική γλυπτική και τις μυθολογικές παραστάσεις, που επανέρχονται συνεχώς στο έργο του. Η περίοπτη αυτή σύνθεση με το διακοσμητικό χαρακτήρα, που τονίζεται από την ανάλαφρη και παιχνιδιάρικη διάθεση των δύο μορφών, αποτελεί την πρώτη παραλλαγή ενός θέματος που ο Χαλεπάς δούλεψε συνολικά δώδεκα φορές ως το 1936. Το πρόπλασμα του έργου τιμήθηκε με χρυσό μετάλλιο το 1875 στην έκθεση του Μονάχου, ενώ το μάρμαρο παρουσιάστηκε το 1878 στη Διεθνή Έκθεση στο Παρίσι.

Αν και η ελληνική γλυπτική του 19ου αιώνα χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία του κλασικισμού, η ανάγκη ανανέωσης της πλαστικής γλώσσας και της προσαρμογής της σε πιο ρεαλιστικές κατευθύνσεις γίνεται όλο και πιο έντονη. Στη μεταβατική περίοδο που ακολουθεί υπάρχουν ακόμη καλλιτέχνες που εξακολουθούν να προτιμούν το Μόναχο ή την Ιταλία για τη μετεκπαίδευσή τους, όπως ο Γεώργιος Μπονάνος (1863-1939/1940) ή ο Θωμάς Θωμόπουλος (1873-1937). Και αυτοί όμως δεν παραμένουν εντελώς αδιάφοροι στις νεότερες αντιλήψεις που έχουν ήδη αρχίσει να επικρατούν στην Ευρώπη. Η παρουσία του Rodin (1840-1917) ταράζει το κατεστημένο της ευρωπαϊκής γλυπτικής και το Παρίσι γίνεται σταδιακά πόλος έλξης των ελλήνων γλυπτών. Ο Τήνιος Λάζαρος Σώχος (1862-1911), ο γλύπτης του έφιππου ανδριάντα του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη (1904, Παλιά Βουλή), είναι ο πρώτος που, το 1881, θα στραφεί στη γαλλική πρωτεύουσα. Το έργο του, που αντανακλά τη μεταβατική περίοδο στην οποία έχει εισέλθει η νεοελληνική γλυπτική, συνδυάζει τη μακροχρόνια κλασικιστική παράδοση με ρεαλιστικά στοιχεία και με τις προσωπικές ιδεαλιστικές του αντιλήψεις. Η αλλαγή του προσανατολισμού έχει ήδη αρχίσει και θα φανεί σταδιακά αλλά σαφέστερα με τους καλλιτέχνες που θα ακολουθήσουν.

Γιαννούλης Χαλεπάς
(1851-1938)
Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα, [1877]
Μάρμαρο, ύψος 135 εκ.
Δωρεά κληρονόμων
Άγγελου Κανελλόπουλου
αρ. έργου 2086



ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ 20ός ΑΙΩΝΑΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΒΡΑΜΙΔΗΣ

ΘΑΝΑΣΗΣ ΑΓΙΑΡΤΗΣ

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΑΠΕΡΓΗΣ

ΠΟΛΥΓΝΩΤΟΣ ΒΑΓΗΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

ΦΡΟΣΩ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ-ΜΕΝΕΓΑΚΗ

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΖΕΥΓΩΛΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΟΓΓΟΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΘΟΔΩΡΟΣ (ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ)

ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΠΡΑΛΟΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΣ

ΛΑΖΑΡΟΣ ΛΑΜΕΡΑΣ

ΜΙΧΑΛΗΣ ΛΕΚΑΚΗΣ

ΚΛΕΑΡΧΟΣ ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΦΡΟΣΩ ΜΙΧΑΛΕΑ

Η σταδιακή αποδέσμευση της νεοελληνικής γλυπτικής από τα πρότυπα του κλασικισμού με την εισαγωγή της ρεαλιστικής απεικόνισης και την προσπάθεια προσαρμογής στις νέες ευρωπαϊκές αντιλήψεις άρχισε ήδη να εμφανίζεται από την τελευταία εικοσιπενταετία του 19ου αιώνα. Η αναπροσαρμογή βέβαια, αν και αποτελούσε πλέον ανάγκη, δεν ήταν εύκολη. Ο απόηχος των κλασικιστικών διδαγμάτων φτάνει, σε ορισμένες περιπτώσεις, ως το τέλος της πρώτης εικοσαετίας του αιώνα και η τυποποιημένη θεματογραφία εξακολουθεί να επιβιώνει. Ο Γεώργιος Μπονάνος (1863-1939/1940), αν και στράφηκε στη ρεαλιστική απεικόνιση, παρέμεινε λάτρης της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Ο επί σειρά ετών καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών Θωμάς Θωμόπουλος (1873- 1937), χωρίς να εγκαταλείψει την επίσημη γλυπτική των παραγγελιών και όσα αυτή συνεπάγεται, ασχολήθηκε παράλληλα με μυθολογικές και αλληγορικές παραστάσεις, που απηχούν τις προσωπικές ιδεαλιστικές του αντιλήψεις. Καινοτομία αποτελεί μία σειρά έγχρωμων γλυπτών που φιλοτέχνησε με την τεχνική της εγκαυστικής, στα οποία η πλαστική επεξεργασία της φόρμας αντλεί τα πρότυπά της από το έργο του Rodin.

Η υιοθέτηση των πλαστικών αντιλήψεων του Rodin δηλώνεται σαφέστατα στο έργο του Κώστα Δημητριάδη (1881-1943). Καλλιτέχνης με λαμπρή σταδιοδρομία, τόσο στο Παρίσι, όπου έζησε τριάντα χρόνια, όσο και στην Ελλάδα, εντόπισε από την αρχή το ενδιαφέρον του σε ελεύθερες συνδέσεις με συμβολικό, συχνά, χαρακτήρα. Η *Κλαίουσα* (1909) ανήκει σε μία σειρά έργων που εντάσσονται σε αυτή τη θεματογραφία και προέρχονται από ένα ευρύτερο εικονογραφικό σύνολο με τίτλο *Οι νικημένοι της ζωής* (1905-1914), που η κήρυξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου δεν του επέτρεψε να ολοκληρώσει. Στα έργα αυτά όσο και σε μεταγενέστερα, όπως ο *Γυναικείος κορμός* (1920), αν και οι ακαδημαϊκές του καταβολές επιβιώνουν, η επίδραση του γάλλου δασκάλου είναι φανερή τόσο στην επιλογή των θεμάτων όσο και στην απόδοση της φόρμας.

Το Παρίσι, όπου οι πλαστικές ιδέες του Rodin συνυπάρχουν πλέον με αυτές των νεότερων Aristide Maillol (1861- 1944), Antoine Bourdelle (1861-1929) και Charles Despiau (1874-1946), έχει πλέον κερδίσει οριστικά τους έλληνες καλλιτέχνες. Η ελληνική γλυπτική, βέβαια, εξακολουθεί να βρίσκεται σε μία μεταβατική περίοδο

ΓΙΑΝΝΗΣ
ΠΑΠΠΑΣ

ΜΠΕΛΛΑ
ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΥ

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ
ΣΚΛΑΒΟΣ

ΑΝΤΩΝΙΟΣ
ΣΩΧΟΣ

ΜΙΧΑΛΗΣ
ΤΟΜΠΡΟΣ

ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ
ΧΑΛΕΠΑΣ



Γρηγόρης Ζευγώλης
(1886-1950)
Γυμνή νέα
Μάρμαρο, ύψος 127 εκ.
Δωρεά οικογένειας
Γρηγορίου Ζευγώλη
αρ. έργου 4747



Κώστας Δημητριάδης
(1881-1943)
Γυναικείος κορμός
1920
Μάρμαρο, ύψος 126 εκ.
Δωρεά Αντωνίου Μπενάκη
αρ. έργου 505

και να ταλαντεύεται μεταξύ ακαδημαϊκών τάσεων και δασκάλων και νεωτεριστικών αντιλήψεων. Ο Γρηγόριος Ζευγώλης (1886-1950), φίλος του Νικολάου Λύτρα και από τα ιδρυτικά μέλη της ομάδας "Τέχνη", ανήκει περισσότερο στην πρώτη περίπτωση, κυρίως όσον αφορά στα έργα που προέρχονται από παραγγελίες. Στις ελεύθερες συνθέσεις του, αντίθετα, όπως η *Γυμνή νέα*, εφαρμόζει με μεγαλύτερη τόλμη τα διδάγματα της γαλλικής του μαθητείας.

Ο γλύπτης που συνειδητά θα πειραματιστεί με τις νεότερες αντιλήψεις, όχι μόνο των Maillol και Despiau αλλά και του κυβισμού και του σουρεαλισμού, είναι ο Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974). Άνθρωπος ανήσυχος και με ποικίλα ενδιαφέροντα, δίδαξε για χρόνια στη Σχολή Καλών Τεχνών και πρωτοστάτησε στη διάδοση των πρωτοποριακών ρευμάτων στην ελληνική τέχνη. Η *Χοντρή καθισμένη γυναίκα* (1926, αντίτυπο του 1948 στην Εθνική Πινακοθήκη), που το 1934 παρουσιάστηκε στη Μπιενάλε της Βενετίας, είναι ένα έργο με σαφείς αναφορές στις γυναικείες μορφές του Maillol. Στις *Δύο φίλες* (1930, Μπιενάλε Βενετίας 1934) επεξεργάζεται με αρχαϊκή απλοποίηση και γενικευτική απόδοση ένα θέμα που έχει τις ρίζες του σε δύο Ταναγραίες του 4 ου π.Χ. αιώνα (τερακότα, Λούβρο) και επανέρχεται τόσο στον 1ο π.Χ. όσο και σε μια σύνθεση του Johann Gottfried Schadow με τις πριγκίπισσες Λουίζα και Φρειδερίκη της Πρωσίας (1795-1797), μάρμαρο, Εθνική Πινακοθήκη Βερολίνου). Αντίθετα το *Ξωτικό* (1955, Μπιενάλε Βενετίας 1956) είναι αποτέλεσμα του πειραματισμού του με κυβιστικές και σουρρεαλιστικές φόρμες.

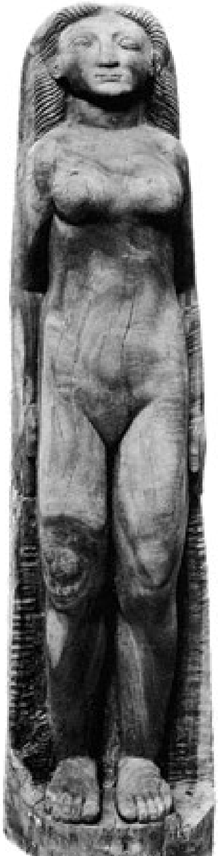
Παρά το γεγονός ότι οι επίσημες παραγγελίες δεν έχουν εκλείψει και, ιδιαίτερα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά, εντείνεται η παραγωγή ηρώων, η τάση που τείνει να επικρατήσει στις ελεύθερες συνθέσεις είναι ο συνδυασμός των προτύπων της αρχαίας ελληνικής τέχνης, ιδιαίτερα της αρχαϊκής και αυτής του αυστηρού ρυθμού, με τα πρωτοποριακά ευρωπαϊκά ρεύματα. Ένας ακόμη Τήνιος, ο Αντώνιος Σώχος (1888-1975), από τη γνωστή οικογένεια με τη μακρά παράδοση στη γλυπτική, μετά τη μαθητεία του στο Παρίσι κοντά στον Bourdelle, θα στραφεί στην αρχαία ελληνική τέχνη και τη λαϊκή παράδοση, χωρίς συγχρόνως να αγνοήσει τις τάσεις της ευρωπαϊκής γλυπτικής. Στα πρωιμότερα έργα του σε πωρόλιθο ή ορείχαλκο οι αναφορές στις Κόρες της Ακρόπολης είναι σαφείς. Η στροφή του στην επεξεργασία



Μιχάλης Τόμπρος
(1889-1974)
Δύο φίλες, [1930]
Μάρμαρο, ύψος 65 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 2936



Μιχάλης Τόμπρος
(1889-1974)
Χοντρή καθισμένη γυναίκα, 1948
Ορείχαλκος, ύψος 107 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 3236



Αντώνιος Σώχος
(1888-1975)
Αντίσταση
(ακρόπωρο)
Ξύλο, ύψος 165 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4664

του ξύλου στη συνέχεια, με το οποίο θα φιλοτεχνήσει έργα όπως η *Αντίσταση* (ακρόπρωρο, Μπιενόλε Βενετίας 1958), θα τονίσει τη σύνδεσή του με τις ευρωπαϊκές πριμιτιβιστικές αντιλήψεις και τη λαϊκή ξυλογλυπτική των ακρόπρωρων.

Γύρω στο 1925, με πρωτοβουλία του Θωμά Θωμόπουλου, επανέρχεται στο προσκήνιο ο Γιαννούλης Χαλεπός. Αποκομμένος για χρόνια, λόγω του εγκλεισμού του στο Ψυχιατρείο της Κέρκυρας και της απομόνωσής του στην Τήνο, από τις εξελίξεις στην ελληνική και την ευρωπαϊκή γλυπτική, θα δώσει προπλάσματα έργων με ένα ολότελα διαφορετικό ύφος, που πηγάζει από τα προσωπικό του βιώματα και χαρακτηρίζεται από μια ιδιότυπη "πρωτόγονη" και, συγχρόνως, εξπρεσιονιστική διάθεση. Έργα όπως τα *Μέγας Αλεξανδρος και Αγία Βαρβάρα* (πριν το 1925), *Άγιος Χαράλαμπος και Ερμής* (ή *Άγιος Χαράλαμπος και μαρμαράς,* πριν το 1925), *Μυστικό* (πριν το 1927), *Θεριστής*, *Ονειρευομένη* (ή *Μεγάλη αναπαυομένη*) και *Αφροδίτη* (1931), *Πήγασος, Ερμής και Αφροδίτη (*ή *Περσέας, Πήγασος και Ανδρομέδα*), *Μήδεια*, *Σκέψη* (ή *Γοργόνα*) και *Κυνηγός* (1933) αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα αυτής της περιόδου, κατά την οποία είτε ενδιαφέρεται για νέα θέματα είτε ξαναδουλεύει παλαιότερα, συχνά σε περισσότερες από μία εκδοχές.

Σε μια περίοδο που η ελληνική γλυπτική ταλαντεύεται μεταξύ ακαδημαϊσμού, επιστροφής στις ρίζες και πρωτοποριακών τόσεων, ο Θανόσης Απάρτης (1899-1972) θα υιοθετήσει απόλυτα τη ρεαλιστική έκφραση, περνώντας μέσα από τα πρότυπα της αρχαϊκής τέχνης και του αυστηρού ρυθμού. Ο Antoine Bourdelle, ο κατεξοχήν δάσκαλός του στο Παρίσι, επηρέασε αποφασιστικά το έργο του. Εντοπίζοντας το ενδιαφέρον του στην ανθρώπινη μορφή και εξαίρετος πορτρετίστας, θα δώσει πλήθος έργων, μεταξύ των οποίων σημαντικό αριθμό προτομών, όπως αυτή της γυναίκας του Marie-Therese (1949), στα οποία συγκεφαλαιώνονται όλες οι γλυπτικές του αναζητήσεις.

Παρά το γεγονός ότι οι συντηρητικές τόσεις εξακολουθούν να εκπροσωπούνται από ορισμένους γλύπτες, εντούτοις όλο και περισσότεροι στρέφονται στα σύγχρονα ρεύματα. Η μαθητεία στο εξωτερικό και η επαφή με τα ποικίλα στυλιστικά ρεύματα οδηγεί σε πειραματισμούς με διάφορες τάσεις, στην υποχώρηση της χρήσης των παραδοσιακών υλικών και την επιβολή κυρίως του μετάλλου και στη διαφορετική αντιμετώπιση της φόρμας σε σχέση με το χώρο. Μετά τον πόλεμο, κυρίως όμως από τις αρχές της δεκαετίας του ‘60, αρκε-



Γιαννούλης Χαλεπάς
(1851-1938)
Μήδεια, 1933
Γύψος, ύψος 72 εκ.
Δωρεά Τράπεζας
της Ελλάδος
αρ. έργου 1470



Γιαννούλης Χαλεπάς
(1851-1938)
Άγιος Χαράλαμπος και Ερμής ή **Άγιος Χαράλαμπος και μαρμαράς**
1933
Γύψος, ύψος 56 εκ.
Δωρεά Αντωνίου Σώχου
αρ. έργου 1954



Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938)
Ονειρευόμενη ή **Μεγάλη αναπαυόμενη,** 1931
Γύψος, ύψος 49 εκ. Δωρεά της Τράπεζας της Ελλάδος, αρ. έργου 1466

τοί είναι εκείνοι που θα στραφούν σε αφαιρετικά ή εντελώς αφηρημένα σχήματα. Ο ανθρωποκεντρισμός παράλληλα, αν και υποχωρεί, δεν εγκαταλείπεται εντελώς, αλλά προβάλλεται με νέο ύφος.

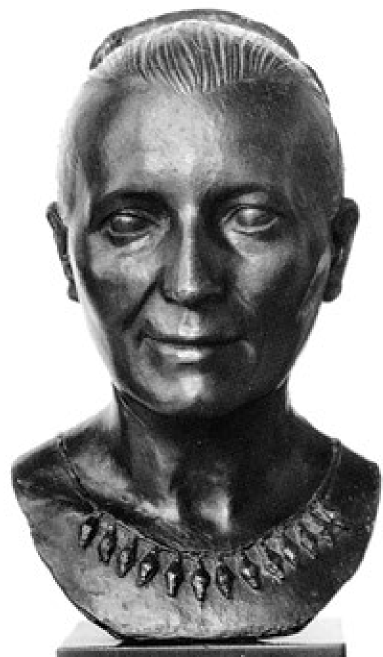
Ο Γιώργος Ζογγολόπουλος (1903-2004) είναι από τους πρώτους που, μετά από μια θητεία στη ρεαλιστική απεικόνιση και την ανθρωποκεντρική γλυπτική, θα προχωρήσει σταδιακά στη σχηματοποίηση και την αφαίρεση, θα πειραματιστεί με κονστρουκτιβιστικές φόρμες και θα εισαγάγει τελικά στο έργο του τα στοιχεία της κίνησης, του νερού και του ήχου. Παράλληλα θα ενδιαφερθεί για τη δημιουργία οπτικών αλλοιώσεων με φακούς και θα χρησιμοποιήσει υλικά όπως το νίκελ το γυαλί και το πλεξιγκλάς. Ανάλογη ήταν και η πορεία του Κλέαρχου Λουκόπουλου (1908-1995) που, μετά από μια περίοδο ρεαλιστικών προσπαθειών, στράφηκε σε αφαιρετικές και εντελώς αφηρημένες φόρμες με υφολογικές αναφορές στη μυκηναϊκή Ελλάδα (*Ακροκόρινθος*, 1965, Μπιενάλε Βενετίας 1966), για να καταλήξει σε μια κονστρουκτιβιστική σύνθεση του υλικού του (*Επάλληλα*, 1977). Η ανεικονική έκφραση κέρδισε και τον Αχιλλέα Απέργη (1909-1986). Ο πειραματισμός του με το σίδερο, το χαλκό και την τήξη και συγκόλληση μετάλλων θα τον οδηγήσει σε συνθέσεις με οξυγονοκολλημένες βέργες και αναφορές σε συγκεκριμένα ή αφηρημένα σχήματα, ενώ οι σειρές με τις σκάλες θα αποτελέσουν σύμβολα φυγής μέσα στο χώρο. Η Μπέλλα Ραφτοπούλου (1902-1992), αντίθετα, που υπήρξε μαθήτρια του Bourdelle, αν και σε μεταγενέστερα έργα της πειραματίστηκε με την αφαίρεση, παρέμεινε στην ουσία πιστή στην παραστατική απεικόνιση και το απευθείας λάξευμα της πέτρας. Έργα όπως η *Γλυπτική* (1932), με το αδρό σκάλισμα, τις μεγάλες επιφάνειες και την αρχαΐζουσα διάθεση, είναι χαρακτηριστικά της γλυπτικής της αντίληψης. Ο Χρήστος Καπράλος (1909-1993) είναι ένας ακόμη καλλιτέχνης της ίδιας περιόδου που, αν και δεν απομακρύνθηκε εντελώς από την παραστατική απόδοση, προσχώρησε σταδιακά στην αφαίρεση. Το ρεαλιστικό-αρχαϊκό ύφος των πρωιμότερων έργων του και η χρησιμοποίηση του γύψου, της πέτρας και του μαρμάρου έδωσαν, γύρω στο 1960, τη θέση τους σε συνθέσεις αφαιρετικές. Χρησιμοποιώντας μια δική του τεχνική με λεπτές πλάκες από κερί που πλάθονται με τη βοήθεια της φωτιάς και χυτεύονται, στη συνέχεια, σε χαλκό, δημιούργησε έργα στα οποία η ηθελημένη παραμόρφωση, η αποσπασματική απόδοση και ο συνδυασμός ετερόκλητων στοιχείων αντλούν τα πρότυπά τους από τον εξπρεσιονισμό, το σουρρεαλισμό ή το φου-



Θανάσης Απάρτης
(1899-1972)
Κυρά-Αντιόπη
[1941]
Μπρούντζος, ύψος 38 εκ.
αρ. έργου 3760



Θανάσης Απάρτης
(1899-1972)
Γυναίκα που πλένει
[1943]
Ορείχαλκος, ύψος 19,5 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3724



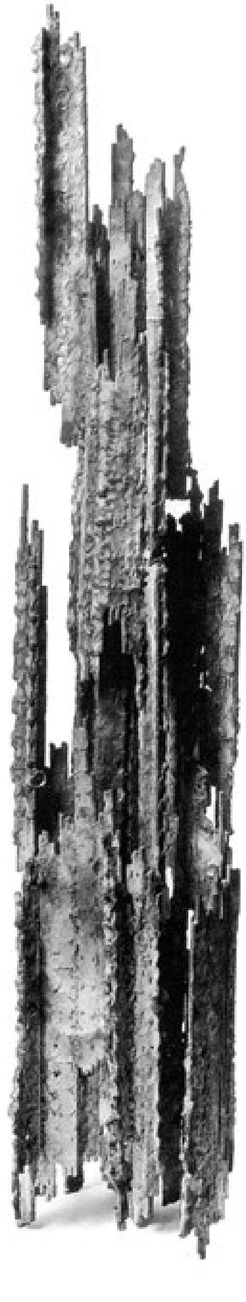
Θανάσης Απάρτης
(1899-1972)
Μαρί-Τερέζ, [1949]
[1941]
Μπρούντζος, ύψος 35 εκ.
Δωρεά Μαρίας-Τερέζας
Απάρτη
αρ. έργου 8497/1

τουρισμό. Το *Κεφάλι αλόγου* (1959) και η *Μητρότητα* (ή *Φιγούρα*, 1961) είναι από τα πρωιμότερα παραδείγματα στην κατεύθυνση της εξπρεσιονιστικής απόδοσης. Πιο μετριοπαθής στους πειραματισμούς του ο Γιάννης Παππάς (1913-2005) παρέμεινε πιστός στην ανθρωποκεντρική απεικόνιση. Τη ρεαλιστική απόδοση που χαρακτηρίζει τα πρώιμα αγάλματα του *Γλύπτη Χρήστου Καπράλου* (1936) και του *Ζωγράφου Γιάννη Μόραλη* (1937) θα διαδεχθεί η γενικευτική και απλοποιητική επεξεργασία των όγκων και η χρήση στοιχείων της αιγυπτιακής γλυπτικής. Η απλοποίηση και η λιτότητα θα γίνουν πιο έντονες γύρω στο 1960, στην απόδοση συνθέσεων όπως η *Αναπαυόμενη φιγούρα* (1959). Η συμμετοχή του Λάζαρου Λαμέρα (1913- 1998) το 1949 στην ίδρυση της πρωτοποριακής ομάδας “Οι Ακραίοι”, μαζί με τον Αλέκο Κοντόπουλο, τον Γιάννη Γαΐτη, τον Γιάννη Μαλτέζο καί άλλους καλλιτέχνες με ανάλογες αναζητήσεις, είναι ενδεικτική του προβληματισμού του σχετικά με τα σύγχρονα ρεύματα. Ήδη ένα χρόνο νωρίτερα είχε φιλοτεχνήσει την *Πεντέλη* (ή *Ανάταση*). ένα από τα πρώτα αφηρημένα γλυπτά. Αν και δεν εγκατέλειψε τελείως την παραστατική απεικόνιση, εξακολούθησε να πειραματίζεται σε πιο σύγχρονες κατευθύνσεις, εισάγοντας τον ήχο, την αφή και την κίνηση, σε μια προσπάθεια να φέρει σε πιο άμεση επαφή το θεατή με το έργο τέχνης. Παραστατικότητα και χρήση του πηλού και σταδιακή απομάκρυνση από τη ρεαλιστική ανάπλαση των μορφών με την απευθείας σφυρηλάτηση του μετάλλου χαρακτηρίζει και το έργο της Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (1916-1995). Σε αφαιρετικές συνθέσεις όπως η *Μπαλαρίνα* (1961) και η *Γυναίκα του Λωτ* (1962) η φυσική φόρμα εμπεριέχεται ως ανάμνηση, ενώ το στοιχείο που δίνει τον τόνο είναι η έντονη αίσθηση μιας ανελικτικής πορείας. Ανάλογη υπήρξε και η πορεία του Κώστα Κουλεντιανού (1918- 1995). Η εγκατάστασή του στο Παρίσι το 1945 και η φιλία του με τον Henri Laurens υπήρξαν καθοριστικοί παράγοντες στη διαμόρφωση της θεματογραφίας και του ύφους του. Εγκατέλειψε τον πηλό, το γύψο και τον μπρούντζο και στράφηκε αρχικά στο μολύβι και αργότερα στο ατσάλι, το σίδερο και το χαλκό. Σταδιακά προσχώρησε στην αφαίρεση, δημιουργώντας, στη δεκαετία του ‘60, έργα που μπορούν να συνδεθούν με το κίνημα του κονστρουκτιβισμού. Στην κατηγορία αυτή ανήκει και ο *Κεραυνός* (1964). Η μορφοποίηση του φυσικού φαινομένου επιτυγχάνεται με το συνδυασμό γεωμετρικών επιπέδων με οξυκόρυφες απολήξεις, που υποβάλλουν την αίσθηση

Κλέαρχος Λουκόπουλος
(1908-1995)
Ακροκόρινθος
[1965]
Ορείχαλκος, ύψος 95 εκ.
αρ. έργου 3433

Αχιλλέας Απέργης
(1909-1986)
Σύνθεση [1963]
Μπρούντζος, ύψος 99 εκ.
Δωρεά Υπουργείο Παιδείας
αρ. έργου 3356



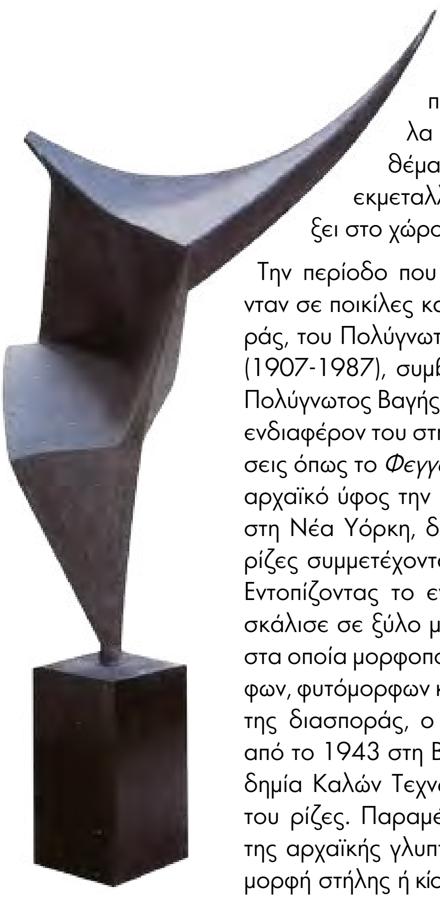




Γιάννης Παππάς
(1913-2005)
Αναπαυόμενη
1959
Μπρούντζος, ύψος 91,5 εκ.
αρ. έργου 3422



Χρήστος Καπράλος
(1909-1993)
Μητρότητα [1961]
Ορείχαλκος, ύψος 137 εκ.
αρ. έργου 2700



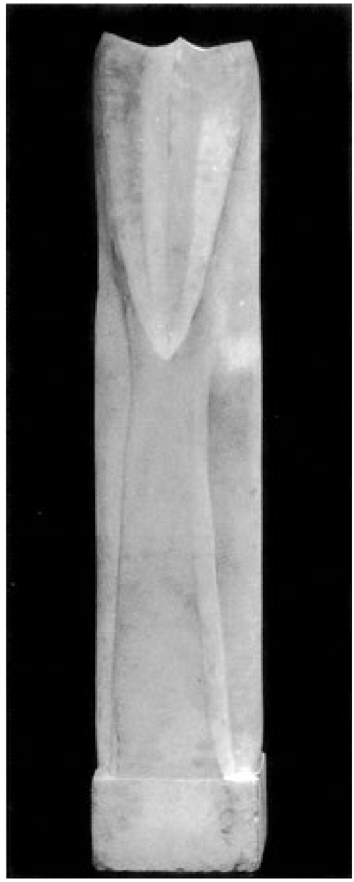
Κώστας Κουλεντιανός
(1918-1995)
Κεραυνός [1964]
Ορείχαλκος, ύψος 220 εκ.
αρ. έργου 3438

της κίνησης και εισδύουν στο χώρο. Ο Θόδωρος (Παπαδημητρίου, 1931) υλοποιεί τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις με ποικίλους τρόπους και υλικά. Αξιοποιώντας ντανταϊστικά και σουρεαλιστικά πρότυπα, εντάσσει τις συνθέσεις του μέσα στο χώρο και συνδυάζει σφαίρες, ρόδες, εκκρεμή και πτυχωτά σχήματα πειραματιζόμενος με την ισορροπία. Παράλληλα, επιδιώκοντας την άμεση και πιο ελεύθερη έκφραση, "απομυθοποιεί" το έργο τέχνης και, με διάφορους χειρισμούς και δρώμενα, επιζητά ιδιαίτερα τη συμμετοχή του κοινού. Η Φρόσω Μιχαλέα (1936-2001) ανήκει στους καλλιτέχνες εκείνους που, συμπορευόμενοι αυθόρμητα με τα ρεύματα του εξωτερικού, εκφράστηκαν κυρίως με την αφαίρεση. Η σύντομη θητεία της στην παραστατική απεικόνιση με ισχυρές σχηματοποιήσεις έδωσε τη θέση της σε αφηρημένα σχήματα. Σε σειρές έργων από πωρόλιθο, ξύλο και μονόχρωμα βαμμένα φύλλα από χάλυβα συνδυάζει κάθετα και οριζόντια θέματα, επεξεργάζεται μονολιθικούς όγκους και εκμεταλλεύεται την τεθλασμένη γραμμή για να αναπτύξει στο χώρο επίπεδα που υποδηλώνουν δέντρα ή πουλιά.

Την περίοδο που στον ελληνικό χώρο οι καλλιτέχνες στρέφονταν σε ποικίλες κατευθύνσεις, το έργο δύο Ελλήνων της διασποράς, του Πολύγνωτου Βαγή (1894-1965) και του Μιχάλη Λεκάκη (1907-1987), συμβάδιζε με τις ίδιες καλλιτεχνικές εξελίξεις. Ο Πολύγνωτος Βαγής, που πήγε στη Νέα Υόρκη το 1911, εντόπισε το ενδιαφέρον του στην ανθρώπινη και τη ζωική μορφή και σε συνθέσεις όπως το *Φεγγάρι* (1940), σκαλίζοντας με αδρές γραμμές και αρχαϊκό ύφος την πέτρα. Ο Μιχάλης Λεκάκης, αν και γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη, διατήρησε την επαφή του με τις ελληνικές του ρίζες συμμετέχοντας ενεργά στην ελληνοαμερικάνικη κοινότητα. Εντοπίζοντας το ενδιαφέρον του στα σχήματα της αφαίρεσης, σκάλισε σε ξύλο μια σειρά έργων όπως ο *Ρυθμός* (1959-1974), στα οποία μορφοποίησε έννοιες και ιδέες με τη συμπλοκή βιόμορφων, φυτόμορφων και γεωμετρικών θεμάτων. Ένας ακόμη Έλληνας της διασποράς, ο Ιωάννης Αβραμίδης (1922), εγκατεστημένος από το 1943 στη Βιέννη και επί σειρά ετών καθηγητής στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της πόλης, δεν ξέχασε ποτέ τις ελληνικές του ρίζες. Παραμένοντας ανθρωποκεντρικός, υιοθετεί στοιχεία της αρχαϊκής γλυπτικής και αποδίδει τις φιγούρες σχηματικά, σε μορφή στήλης ή κίονα. Μεμονωμένες ή σε πολλαπλούς συνδυασμούς,



Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη
(1916-1995)
Η γυναίκα του Λωτ
[1962]
Μάρμαρο, ύψος 85 εκ.
Κληροδότημα Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη
αρ. έργου 9151



Γεράσιμος Σκλάβος
(1927-1967)
Η τελευταία ενόραση
[1967]
Μάρμαρο, ύψος 106 εκ.
αρ. έργου 5289



Λάζαρος Λαμέρας
(1913-1998)
Πεντέλη ή **Ανάταση** 1948
Μάρμαρο, ύψος 50,5 εκ.
αρ. έργου 5777

Μιχάλης Λεκάκης
(1907-1987)
Ρυθμός [1959-1974]
Κερασιά, ύψος 233 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 5958

χαρακτηρίζονται από τη συνύπαρξη κάθετων και οριζόντιων θεμάτων, τη σπονδυλωτή διάρθρωση και τη ρυθμική επανάληψη των στοιχείων που συνθέτουν τους όγκους.

Οι πειραματισμοί κάθε είδους, η χρησιμοποίηση νέων υλικών, η εκμετάλλευση του φωτός, της κίνησης και του ήχου, αλλά και των δυνατοτήτων που προσφέρει η επιστήμη και η τεχνολογία είναι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έργο αρκετών καλλιτεχνών που παρουσίασαν τον κύριο όγκο του έργου τους μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, δρώντας συχνά εκτός του ελληνικού χώρου. Τα *Σινιάλα* και τα *Τηλεμαγνητικά* του Τάκη (1925) και οι κατασκευές σωληνώσεων με νέον από πλαστικό, γυαλί ή πλεξιγκλάς της Χρύσας (1933) αποτελούν αναζητήσεις προς αυτή την κατεύθυνση. "Παραδοσιακός" ως προς το υλικό αλλά πρωτοπόρος στην αντίληψη και στη διαπραγμάτευση της φόρμας υπήρξε ο Γεράσιμος Σκλάβος (1927- 1967).



Το πλάσιμο με γύψο στα πρωιμότερα έργα του διαδέχτηκε η κατεργασία του σίδερου, του γρανίτη, του τσιμέντου και του μαρμάρου. Η *Τελευταία ενόραση* (1967), που ολοκλήρωσε τη μέρα του θανάτου του, είναι ενδεικτική της στροφής του στην αφηρημένη φόρμα, με την οποία έδωσε μορφή σε ιδέες και έννοιες.

Η σύντομη αυτή αναδρομή και οι αναφορές σε έργα που εκτίθενται δεν συνιστούν μια πλήρη και εμπεριστατωμένη παρουσίαση της πορείας της νεοελληνικής γλυπτικής και του έργου των πολλών και σημαντικών γλυπτών που έδρασαν ή δρουν ακόμη στον ελληνικό χώρο ή στο εξωτερικό. Αποτελούν μία προσπάθεια ενδεικτικής παρουσίασης ορισμένων αντιπροσωπευτικών, κατά περίοδο, προσπαθειών, στο βαθμό που αυτές εκπροσωπούνται στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης, και πιθανού συσχετισμού τους με αντίστοιχες τάσεις της ζωγραφικής. Μία μελλοντική και περιεκτικότερη έκθεση θα δείξει σε πληρέστερη μορφή και ανεξάρτητα από τη ζωγραφική την πορεία και την εξέλιξη της νεοελληνικής γλυπτικής.

Τώνια Γιαννουδάκη
Επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης



Πολύγνωτος Βαγής
(1894-1967)
Φεγγάρι,1940
Τσιμέντο, ύψος 43 εκ.
Κληροδότημα
Πολύγνωτου Βαγή
αρ. έργου 3763



Μπέλλα Ραφτοπούλου
(1902-1992)
Γλυπτική, [1932]
Πέτρα, ύψος 54 εκ.
Δωρεά της καλλιτέχνιδας
αρ. έργου 5928

ΕΚΘΕΣΗ ΜΟΝΙΜΩΝ ΣΥΛΛΟΓΩΝ 2000

Επιστημονικός σχεδιασμός
Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα

Επιμέλεια
Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου

Συνεργάτες
Έφη Αγαθονίκου
Τώνια Γιαννουδάκη
Μαρία Κατσανάκη

Αρχιτεκτονικός σχεδιασμός
Πάνος Τζώνος
Σόνια Χαραλαμπίδου-Διβάνη
Γιώργος Παρμενίδης
Ειρήνη Χαραλαμπίδου
Christine Longuépée

Κείμενα τοίχου
Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα

Επιμέλεια κειμένων
Μαρία Κατσανάκη

Μετάφραση
Philip Ramp
Αγγέλα Ταμβάκη

Συντήρηση έργων
Μιχάλης Δουλγερίδης
Αγγελική Δουλγερίδη
Ελευθερία Σιόλα
Τίνα Ανδριανοπούλου
Μαριέττα Βιδάλη
Γιάννης Τσιλογιάννης
Μαρίκα Τρομπέτα
Μάνος Γρηγοριάδης
Λαμπρινή Καρακούρτη
Μαρία Κλιάφα
Αγνή Τερλιξή
Ελίνα Καβαλιεράτου
Χριστίνα Καραδήμα
Νανά Παπαπαναγιώτου

Αρχείο έργων
Ζίνα Καλούδη
Λούλα Καλαμπερίδου
Ρούλα Σπανούδη

Φωτισμός
Αλέξανδρος Καρακάσης

Τεχνικές εργασίες
Τάσος Βλαχονικολός
Μάνος Λιγνός
Αλέκος Μπεζεριάνος
Μίλτος Τσάφας
Ιωάννης Φιλιππίδης

Ηλεκτρομηχανολογικές εργασίες
Αδάμ Φούφας
Γιώργος Παγώνης
Λευτέρης Σπανάκης

Ανάρτηση έργων
Αθανάσιος Σ. Μπεργελές